

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ  
V BRNĚ  
BRNO UNIVERSITY OF  
TECHNOLOGY  
FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ  
FACULTY OF FINE ARTS

DISERTAČNÍ PRÁCE

Doctoral Thesis

# Fenomén prázdné galerie

The Phenomenon of Empty Gallery

Autor práce: MgA. Petr Brožka

Author

Vedoucí práce: prof. MgA. Petr Kvíčala

Supervisor

BRNO 2014

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

Petr Brožka

V Brně dne 3.6. 2014

Děkuji prof. MgA. Petru Kvíčalovi za konstruktivní připomínky k textu dizertační práce a projevenou trpělivost. Nemenší dík patří rovněž Anně Kvíčalové za řadu poznámek a rad. V neposlední řadě děkuji Lence Vráblíkové, Věře Vejsové, Stano Masárovi, Matějovi Smetanovi za korekce, odkazy a prameny zhodnocené v textu a Michaele Brožkové za tichou podporu.

**Klíčová slova:**

Prázdnost v současném výtvarném umění, prázdná galerie, konceptuální umění, sémiotika umělecké komunikace, mýtus, prosté prázdno.

**Keywords:**

Emptiness in contemporary visual art, empty gallery, conceptual art, semiotics of the artist's communication, fable, plain emptiness.

**Anotace:**

Text řeší otázky týkající se vystavování prázdné galerie. Problém prázdnosti je nahlížen prismatem teorie výtvarného umění, sémiotiky a fenomenologie, resp. hermeneutiky. Text se vztahuje k diskurzům teorii výtvarného umění vzdálenějším a pokouší se definovat podstatu a obecnější zákonitosti vystavení prázdnosti v galerii. Dizertační práce předkládá tezi o prostém prázdnu jako uměleckém díle a pokouší se zkonstruovat logicko-sémantickou tezi o specifické formě prázdnosti v galerii, která generuje umění ze své podstaty. V neposlední řadě text znovu otevírá obecné problémy konceptuálního umění a snaží se nabídnout širší čtenářské obci srozumitelný výklad možností jeho aplikace.

**Abstract:**

The thesis deals with the topic of exhibiting of an empty gallery. The problem of the emptiness is presented by using a prism of theory of art, semiotics and phenomenology, more precisely hermeneutics. The matter is in a relation with some remote domains, it tries to give a definition of substance and general rules by exhibiting of the emptiness in a gallery. According to one of the presented propositions the plain emptiness itself comes to be an artwork. By semantics of logic method the text is trying to form another proposition about specific emptiness in a gallery that generates artwork naturally. The text tries to reopen the theme of some crucial problems in conceptual art. It presents an explanation of the application of conceptual method to general public.

## Obsah:

1 Úvod .....	7
2 Od konce .....	9
3 Základní prameny .....	12
4 Metodologie .....	15
5 Prázdná a <i>prázdna</i> .....	20
5.1. Bílá a Prázdná .....	21
5.2. Marcel Duchamp a náhled <i>prázdna</i> .....	27
5.3. Malevičovo vyprázdnění muzeí a galerií .....	27
5.4. Historie a základní tvarosloví konceptu <i>prázdne</i> galerie .....	33
5.5 Model <i>prázdne</i> galerie .....	42
5.5.1 Prostor galerie .....	43
5.5.2 Prohlašování .....	51
5.5.3 Kurátor .....	57
5.5.4 Divák a sociální prostředí .....	62
5.6 Záznam <i>prázdna</i> .....	71
6 Prosté <i>prázdno</i> a umělecký provoz .....	74
7 Mýtus <i>prázdne</i> galerie .....	77
7.1 Obřad <i>prázdne</i> galerie .....	81
7.2 To, co zažijí jen někteří .....	84
7.3 Smysl pro humor .....	89
7.4 Muka průkaznosti .....	93
8 Fakt pojmenování .....	98
8.1 Bod 0 .....	100
8.2 Zpět k prohlašování .....	102

8.3 Prázdná galerie jako sémiotický vzorec .....	106
8.4 Jazyk prázdné galerie .....	111
8.5 Prst jako nástroj vědy .....	115
8.6 Být tam .....	118
9 Vědecký závěr versus umělecký záměr .....	121
10 Závěr .....	130
Obrazová příloha	
Seznam informačních zdrojů	

## 1 Úvod

Prázdnost je v kulturním světě fenoménem, který nikdy nebude zcela zhodnocen a vždy zůstane výzvou pro umělce bez ohledu na aktuální kontext. Kde ničeho není, není kontextu, není opakování a není kvalitativního či kvantitativního aspektu, zůstává jen prostor pro událost, která s prázdnotou nemůže mít fyzickou vazbu. Vystavená prázdná galerie stojí pouze na jazykové konvenci. Odhlédneme-li od konvenční stránky jazyka, prázdná galerie nemůže být prázdnotou, má-li být uměním.

Problémy, na které náš text naráží, nejsou pouze v lingvistické rovině. V průběhu studia konkrétních příkladů a pramenů se naopak projeví spleť paradoxů a mylných očekávání ze strany diváka i nedořešených projektů ze strany umělce a jeho záměru. Téma je příhodné pro ověřování obecných tezí v rámci konceptuálního umění a tedy text lze adresovat všem zájemcům o ně jako doplnění standardně vedeného kunsthistorického diskurzu.

To, čemu se náš výzkum věnuje, není úloha prázdné galerie v kontextu dějin umění ani mapa, kdy a kde byla prázdná galerie vystavena. Obrysy tématu v jeho šíři a interpretační hranice jsou tím, co by mělo umělce zajímat. Náš text má ambice stát se srozumitelným zhodnocením možností realizace a uchopení prázdné galerie, proto studium pramenů a jejich reflexi doplňují intuitivní náhledy spojené s přímým prožíváním vystaveného prázdna.

Cílem dizertační práce je nejen rozpracovat vztah galerie a prázdna poukázat na jeho opomíjené kontexty, ale rovněž znovuotevřít téma výkladu konceptuálního díla v jeho obecných zákonitostech.

Aktuálně je problém prázdné galerie zhodnocen v nemnoha dosažitelných publikacích, jež jsou v kapitole 3 přiblíženy. Diskuse se dosud odehrávala pouze

na poli teorie výtvarného umění, z něž téma pochopitelně nelze vydělit. Dizertační práce sleduje zejména přesahy problematiky a snaží se do diskuse zapojit i teze poplatné prismatu vzdálenějších oborů.

Práce je strukturována do třech celků, které jsou mezi sebou svázány příklady a jednotící linií postupující od formálních prvků expozic po interpretaci jejich vnitřních souvislostí a principiální logiky. Je paradoxní, stejně tak jako snadno pochopitelné, že prázdná galerie otevírá stále nová zákoutí k interpretaci a zdánlivě jasná problematika generuje nespočet dílčích problémů do té míry, že není v silách jednotlivce postihnout její významnější část na úrovni, která by, alespoň rámcově, uspokojila odborníka dotčeného diskursu. Jako jisté omezení lze rovněž interpretovat důsledky entuziasmu laika, které indikují závěry, že text s velkou pompou objevuje v odborné literatuře již podrobně popsané a dostatečně známé souvislosti. V některých případech byly tyto teze dodatečně ověřeny z pramenů, k nimž nás výzkum dovedl, jinde jsou ponechány ve své vyvratitelnosti. Tento proces, byť je zdlouhavý, může mít z určitého hlediska větší smysl než rešerše z aktuální oborové literatury. *Dusivá kultura* Jeana Dubuffeta, *Lidem budoucnosti* Pieta Mondriana či poměrně rozsáhlá teoretická činnost Kazimíra Maleviče, jsou tím typem teoretických prací v jejichž kontextu je nejvhodnější vnímat náš text. Přístup publikujících umělců má svá úskalí, stejně jako momenty, které mohou být nesporným přínosem.



## 2 Od konce

Téma prázdné galerie je nebývale životné. Nejen pro běžného diváka, ale i pro mnohé z řad odborné veřejnosti je pozoruhodné, jak se vynořuje znovu a znovu. Projekty *prázdných galerií* jsou postaveny na základních tezích konceptuálního umění, přesto jsou v něčem velmi speciální. Vývoj konceptuálního myšlení v těchto případech není lineárního charakteru. Prázdná galerie vystavovaná po roce 2000 mnohdy vychází z logiky raného konceptualismu natolik, že je ve svém vyznění identická s zeitgeistem 60. let 20. století, a jakákoli vývojová linie v souvislosti s časovou osou se zdá být nesmyslná. Zdánlivá oddělenost od jednotlivých trendů výtvarného umění nedělá z vystavování prázdné galerie samostatnou disciplínu environmentálního umění či umění akce, pokud nepůjdeme až k výtvarnému umění obecně. Náš text prokazuje, že se jedná pouze o stránku formální, která je různým způsobem i měrou aplikovaná na široké spektrum uměleckých projevů. Problematika ovšem vyžaduje i přístup překračující její ambivalentní základ, proto jsou zde zohledněny i teze zastřešující problém prázdná na poli výtvarného umění poměrně vzdáleném. Jistými muky sklouzávání od jednoho náhledu k druhému a obraty pozorovacích úhlů o 180 stupňů si náš text bohužel musí projít.

Je nejvhodnější začít naše úvahy tezemi o konci umění A.C. Danta či o konci dějin umění Hanse Beltinga. Náš výzkum se zaměřuje právě tím směrem, kde nic není, lze jej tedy v kontextu obou „konců“ považovat za smysluplný. 40 let po Beltingovi je riskantní snažit se zastřešovat různá východiska pro identickou formu pod zobecňující tezi. Z doplněného vydání Beltingova *Konce dějin umění* jednoznačně vyplývá neslučitelnost jednotlivých uměleckých diskurzů i přes jejich mnohé styčné body, což ovšem nevylučuje generální opis v rámci shodného

problému. Fenomén prázdné galerie nejde popisovat jinak než formou určitého výřezu, který nejspíše bude indikovat jednotnou disciplínu. Podobnému efektu se lze jen stěží vyhnout.

Současné výtvarné umění pravděpodobně obsahuje součást identickou s prvními uměleckými projevy. Pojetí, které ji zdůrazňuje, bylo tak dlouho veřejnosti vštěpováno, až se stalo nedotknutelnou tradicí a samo hodnotou. Model dějinné linie výtvarného umění činí uvěřitelným i logická stavba a *síť důvěry*.<sup>1</sup> Je sice absurdní hledat v našem tématu spojnice např. s uměním neolitu, avšak právě *prázdná galerie* několik příležitostí nabízí, byť jsou povahy kunsthistorii vzdálené.

Náš text se dotýká i problému prostého prázdna, který teorie výtvarného umění neeviduje v náležité míře, přestože mnozí umělci, např. Kazimír Malevič, o něm uvažovali již před více než sto lety. Právě prosté prázdno překlenuje antagonismy výše uvedených náhledů na linearitu výtvarného umění, přestože se samo brání univerzální specifikaci. Moment prostého prázdna v mnoha případech neumožňuje uceleně reflektovat prázdnou galerii jako artefakt a produkt autorské totality. Je proto otázkou do jaké míry je jeho verifikace možná.

Je prázdná galerie tím mezním bodem, kde striktní nonartefaktalita naráží už jen na faktickou existenci prostoru? Nebo tím, že prostor zůstává nezanedbatelným obsahově formálním činitelem, je pouze dalším *příběhem umění* s otevřeným koncem?

Autoři, kteří s formou prázdné galerie pracují, působí v chronologické linii od druhé poloviny 20. století (např. *La Vide* Yvese Kleina, 1958) po současnost (např.

---

<sup>1</sup> Pozn. Analogie k *síti důvěry* (*Net of Trust*), termínu užívaném v zabezpečování internetových certifikátů. Uživatel vytváří okruh dalších uživatelů, kterým důvěřuje. Někteří z nich se opakují v kruzích dalších tisíců uživatelů. Tito superdůvěryhodní pak decentralizovaně vytváří klíče, které používá i řadový uživatel. Přesnější znění lze dohledat v knize *Practical Cryptography*. FERGUSON, N., SCHNEIER, B. *Practical Cryptography*. New York: John Wiley & Sons, 2003.

*Gallery Space Recall* Simona Popea, 2006) velmi věrohodně, byť se nejedná o žádný typ geneze výtvarného jazyka. *Prázdná galerie* byla mnohokrát vystavována na regionálních úrovních po celém světě, je tedy obtížné vytvářet text hodnověrně mapující světové dění<sup>2</sup>,

Ať již umělec vystavuje pohled z okna galerie či zanechá galerii prázdnou jako gesto zoufalství s poukazem na přetrvávající cenzuru či politickou situaci, vždy má toto gesto aureolu subverze a skryté vymezení se umělecko-provozním dogmatům. Tendence k odmítání zaběhaných norem a práce s nepatřičností, které lze z pozice diváka vycítit, se však nemusí krýt s konkrétním uměleckým záměrem. Rozdíl mezi „napsáním“ kódu a jeho „čtením“ je problém, na nějž text naráží v celém svém průběhu. Neexistuje jediný správný pozorovací úhel a text musí zohledňovat více možných pohledů.

---

<sup>2</sup> Pozn. Přestože text hledá příklady i na umělecké scéně v Čechách a na Slovensku (Roman Ondák, Peter Rónai, Július Koller, Stano Masár, Matěj Smetana a další), popisuje je pouze v základních konturách. Zahraniční kontext, ač mnohem hůře vyhodnotitelný, je v našem případě zásadnější.

### 3 Základní prameny

V roce 2009 proběhla v pařížském Centre Georges Pompidou retrospektiva prázdných galerií *Voids - A Retrospective* (obr.1). Výstava, kde vedle obsáhlého katalogu byl k vidění pouze prázdný prostor rozdělený na 9 oddílů, shrnula to nejzásadnější v konceptu vystavování prázdné galerie. Zmíněný katalog *Voids - A Retrospective* poskytuje zatím nejucelenější náhled problematiky prázdná v galerii z hlediska kunsthistorie. Tato stěžejní kniha obsahuje i několik příspěvků českých autorů s mezinárodním renomé. Další knihy jako *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* a *Do Museums Still Need Objects?* se tématu dotýkají skrze obecnější teze o formách a statusu výstavního prostoru. Text Kevina Hetheringtona *The Empty gallery? Issues of subjects, objects and spaces*, jakkoli mnohoslibně zní, je připomínkováním dvou výše uvedených publikací, k nimž přidává ještě další dvě významné knihy z oblasti muzeologie<sup>3</sup>. V Hetheringtově příspěvku nachází náš text inspiraci v možnosti pracovat s imaginární resp. ideální galerií. Soubor esejů Craiga Dworkina *No Media* se zabývá nenaplněným médiem, prázdnem a problémem jejich přenosu na diváka. Na *prázdnou galerii* se zde bohužel nedostala řada, nicméně mnohé z uváděných příkladů mohou principiálně sloužit i nám. V podstatě se tedy problematika prázdných galerií nachází spíše na okraji zájmu bez rozsáhlejších reflexí. Situaci v Čechách a na Slovensku zachycuje pouze několik článků, a to spíše formou popisu bez ambic interpretace či dalšího rozboru. Jinak je tomu, jak můžeme soudit, mezi umělci, kde jde o stále živé téma. Dizertační práce na téma *prázdné galerie* lze v našem

---

<sup>3</sup> Pozn. CONN, S. *Do Museums Still Need Objects?*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.  
KLONK, Ch. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, London: Yale University Press, 2009.  
WHITEHAED, Ch. *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth Century Britain*, London: Duckworth, 2009.

regionu s velkou námahou dohledat dvě, shodou okolností obě na VŠVU v Bratislavě. Autor první z nich je Stano Masár, na Slovensku respektovaný autor střední generace zacílený na tvorbu konceptuálních instalací. Druhým z nich je Dorota Kenderová, v současné době kurátorka bratislavské galerie Hit a asistentka na bratislavské akademii. Velmi hodnotné shrnutí obsahu katalogu *Voids - A Retrospective* pochází právě z pera Stano Masára.

Hlavním úkolem naší práce je poukázat na různorodé možnosti interpretace a pokusit se některým závěrům výše zmíněných textů oponovat. Je nesnadné podat argumenty, které hovoří pro změnu chápání a klasifikace uvnitř širšího tématu. Vše je otázkou úhlu pohledu na jediný problém. Jak se můžeme z dostupných pramenů domnívat, je aktuální představa vázána na přetrvávající konsensus, že vydělení z většího celku legitimizuje určitá množina společných rysů. Jistá část textu může být mylně vykládána tak, že vytváří nadbytečnou „taxonomii“ a pokouší se budovat jakési členění a klasifikaci. V dané situaci lze považovat pojmenování svébytných atributů různých forem *prázdné galerie* za užitečné coby doklad, že se zde nespekuluje na prázdno s představou ideální *prázdné galerie*, ale s modelem, který je sestaven na podkladě širší analýzy existujících a kunsthistoricky nejzásadnějších projektů. Závěr textu predikuje další možnost vystavování prázdné galerie jako principu sebegenerujícího sémiotického konstruktů. Tato spekulace je založena na uvědomění si východisek Yvese Kleina a dalších umělců odkazujících se k zenové filosofii a reflexi faktu, že téma prázdné galerie již bylo z hlediska analytického konceptuálního vstupu dostatečně zhodnoceno.

Část věnovaná sémiotické interpretaci je postavena na literatuře českých autorů a na literatuře do češtiny přeložené. Sémiotika má u nás dlouhou tradici s plejádou

mezinárodně respektovaných autorit. Rovněž oborová literatura zahraničních autorů se dostává do Čech v dostatečné míře a nedlouho poté, co se etablovala v mezinárodním kontextu.

Na mnoha místech v práci je odkazováno k vybraným filosofickým tezím dálného východu. Zmínky o nich jsou spíše okrajové a východiska pro naše teze jsou v kulturním světě natolik známá, že je necháváme bez odkazů. Stejným způsobem, tedy bez zásadně hlubšího vhledu, jsou ostatně pojímány i samotnými umělci, s nimiž jsou uváděny do spojitosti.

Téma mýtu a konceptuálního umění jsme si zvykli spojovat např. s dílem Josepha Beyuse.<sup>4</sup> Je do jisté míry spekulativní, zavádět téma mýtu do tak „chladné“ problematiky, jakou je *prázdná galerie*. Stejně tak je obtížné na tomto poli nacházet materiály, z nichž by se dalo čerpat, aniž bychom slova autorů překrucovali. Kapitola o mýtu je však pro celkový text zásadní a může vrhat na problematiku světlo z úhlu, který byl dosud podceňován.

Kapitola o vtipu a kapitola o romantice, jsou rovněž vystavěny vesměs na základě přímé zkušenosti. Úloha výše uvedených dílčích témat není však uvnitř textu tak významná, proto jde o poměrně sporé zmínky, ačkoli se jedná o navýsost zajímavou a neprobádanou tematiku v rámci konceptuálního umění.

Kniha fejetonů *Příběh znaků a prázdná*<sup>5</sup>, vzhledem ke své formě bohužel nelze využít jako vhodný materiál k odcitování, způsobem nazírání problému prázdná je však našemu textu velmi blízká. Hlavním materiálem, který verifikoval předpoklad existence fenoménu prázdné galerie, byl kreslený komiksový strip Thomase Marqueta z roku 2008, tedy z doby příprav největší výstavy prázdné galerie *Voids – A Retrospective*.

---

<sup>4</sup> Pozn. Např. *I like America and America likes me (Coyote)* 1974

<sup>5</sup> Pozn. AJVAZ, M. *Příběh znaků a prázdná*. Brno: Druhé město, 2006

## 4 Metodologie

Jedním z důvodů, proč umění vzdoruje objektivnímu náhledu, je jeho krajně subjektivní interpretace. Zde se ryzí konceptualismus, potažmo koncept prázdné galerie, vyděluje z obecnějšího diskurzu svým důrazem na totalitu díla a jeho omezenou interpretovatelnost. Nelze popřít, že zobecňující definice v rámci diskursu výtvarného umění většinou vedou spíše ke zmatku, o to větší výzvou však je pokusit se o nezmatečný popis srozumitelný i analyticky smýšlející vědecké obci. Jak téma a sám název tohoto textu napovídá, nejvhodnějším k opisu problematiky je rámec fenomenologie<sup>6</sup>, jemuž se ostatně nelze ani vyhnout. Jakmile však přitakáme lyrickému *epoché*, počnou se stránky plnit samy sebou a celá problematika je přesměrovaná do míst, kde nástroje jiných oborů přestávají fungovat. Prisma fenomenologie je zde, s odkazem na další možné pokračování studie, nastíněno jen ve velmi hrubých obrysech. Esejistická forma, jíž své teze předkládali z českých autorů například Karel Kosík či Jan Patočka, je v tomto ohledu vhodnou, nicméně akademickými kruhy spíše výjimečně tolerovanou.

Rámcová metoda zvolená pro náš text je metoda hermeneutická v duchu tezí H.G. Gadamera. Text je organizován do *kruhu*, jímž procházíme a neustále upřesňujeme, zužujeme a odpovídáme na otázky, které vyvstanou. "Hermeneutický *kruh* patří nutně k vykládání a tedy k porozumění. Zahrnutí předpokladů do procesu porozumění, ke kterým se neustále vrací, se neděje v kruhu, ale spíše ve tvaru spirály, jako stále lepší a hlubší porozumění předpokladům. Proto však musíme zároveň uznat, že hermeneutické porozumění

---

<sup>6</sup> Pozn. Např. Christian Norberg-Schulz, ačkoli není klasickým fenomenologem, jeho dílo popularizačního charakteru fenomenologii v zásadě využívá.

je vždy prozatimní a podléhá neustále revizi.“<sup>7</sup>

Poměrně obsírný úvod do problematiky rozdílných přístupů a atributů uvnitř spektra prázdných galerií, je nutností. V počátcích výzkumu se zdály být nejvhodnější metody komparativní (např. historicko - srovnávací metoda). Na základě konzultací a širších debat se však prokázaly tyto typy metod jako nedostatečné vzhledem k problému, jež nás největší měrou zaujal, a tím je paradox expozice prázdná. Prázdná galerie definovaná tak, aby její prázdnotu uznala odborná obec plošně, neexistuje. Vždy se najdou hlasy, které budou i nejprázdnější z prázdných galerií považovat za artefakt a vzhledem k obecnému úzu o konceptuálním umění mají pravdu. Držme se však premisy, že existuje pojem *prázdná galerie*, ač není ve významu absence artefaktu či uměleckého díla obecně. V postduchampovském výstavním diskurzu je nutné dávat významové rovnítko mezi nonartefaktální a artefaktální umělecký projev. Co tedy označuje pojem *prázdná galerie*, když ne prázdnou galerii? K definici vede poměrně dlouhá cesta. Přikloňme se zatím k verzi, že za prázdnou galerii můžeme považovat umělecké dílo, které záměrně operuje s prázdným prostorem jako s prvním dojmem, který získává divák při vstupu do výstavního prostoru. Uvedenou tezi podporuje i výše zmiňovaná výstava *Voids - A Retrospective*. Ačkoli takto podaná definice se nenalézá ani v katalogu a nenalézá se tam vlastně ani žádná jiná, z kurátorského výběru tato teze jednoznačně vyplývá. Jsou zde zmiňovány i projekty, které např. do galerie vestavují další uzavřený prostor, připouští drobné implementované předměty nebo rovnou zaplní výstavní prostor řemeslníky pracujícími na jeho rekonstrukci. Tedy pokud je naším záměrem navrhnout nenapadnutelnou definici,

---

<sup>7</sup> ĐURĐOVIČ, M. *Hermeneutika a fenomenologie*. Olomouc, 2010. Doktorská dizertační práce. Univerzita Palackého Olomouci, Filozofická fakulta. Dostupné z: [http://www.kfil.upol.cz/doc/pgs/durdovic/Disertacni\\_prace\\_Durdovic.pdf](http://www.kfil.upol.cz/doc/pgs/durdovic/Disertacni_prace_Durdovic.pdf) [cit. 2014-01-02]



kteřá by byla bez výjimky plošně funkční, musí být pojem *prázdná galerie* užíván s velkou tolerancí.

Dalším bodem je volba dílčích metod výzkumu. Hermeneutika byla původně metodou určenou k interpretaci textů, navádí nás tedy samovolně k sémiotice. Sémiotika dnes běžně zasahuje do oborů tak vzdálených, jakými jsou programování, archeologie a další. Volba metody definuje to, co chceme z této široké problematiky vytěžit. Bylo by pochopitelně chybné vygenerovat amalgám metod a ten použít jako metodologický novotvar. Text je proto rozdělen do dalších dvou dostatečně čitelných oblastí, jež odpovídají rozdílným vrstvám a s nimi spojeným metodologiím:

- Obecná klasifikace (analýza heuristickou metodou)
- Kontextuální interpretace (vedle klasické deduktivní sémiotiky se vztahuje k principům mýtů primitivních kultur)<sup>8</sup>

Zhruba takto bychom mohli načrtnout základní syžet, pokud bychom se nějaké metody drželi. Výše zmiňované rozvrstvení textů nelze vnímat jako oddělení různorodých náhledů na jeden problém. Zmíněné okruhy se prolínají nejen v našem textu, ale i v jednotlivých vědních oborech. Proto, budeme-li na následujících řádcích popisovat vnímání skrze určitá prizmata, není tím myšlen zjednodušený a jednostranný pohled určité disciplíny, ale spíše interpretace s důrazem na konkrétní požadavky, tím kterým oborem obvykle přednášené.

Problém prázdná či absence je velmi univerzální a je řešen mnohdy ve stejném

---

<sup>8</sup> Pozn. V našem případě se snažíme zúžit rámec *mýtu* jako „*ideologie*“ (viz. BARTHES, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004)

modu jako v teorii výtvarného umění. V pokročilejší fázi rozboru materiálů lze narazit na fakt, že z hlediska metody není směrodatným fakt prázdna, ale princip zkoumání neexistujícího. Naše prázdna galerie není a priori problémem prázdna či absence předpokládaného, ale z hlediska vědy problémem neprokazatelné existence opírající se v drtivé většině o autonomitu prohlášení konkrétního umělce. Je tedy velkou otázkou, zda se v našem textu obracet k jinému vědnímu oboru než je fenomenologie.

Jádrem textu je teze o mýtu. Věda zpracovává mýtus zvláštním způsobem. Na základě analýzy a logických operací vědec vystaví strukturu zaniklého světa se všemi jeho domnělými atributy, který posléze interpretuje.<sup>9</sup> Vědec vytváří obraz, jenž je však dalším neinterpretovatelným sevřeným útvarům, v tomto smyslu o věci mluví H. G. Gadamer.<sup>10</sup> Není to odkrývání vrstvených obalů (princip, jenž si snadno spojíme s ruskou matrioškou), ale vytváření nových artefaktů (resp. konceptů) v řadě. Vzpomeňme projekt Pavlína Morganové *Artscape*<sup>11</sup>, kdy je metodicky, objektivně a přesně vytvářen nesmyslný model, který je ve finále změtí vazeb, z nichž nelze vytvořit jakýkoli vědecky relevantní závěr. Výstup je prezentován po vizuální stránce natolik esteticky, že nelze pochybovat o tom, že se pohybujeme na poli specifického umění (obr.2). Metodologie sama modeluje a ovlivňuje výsledek, jehož vyhodnocení se častokrát spokojí s procentuální relevancí. Metodologie je nástroj a lze jej používat i naprosto nesmyslnými způsoby. Neumožňuje tímto metodologie vznik vědecká období mýtu? Mýtus ve svých důsledcích by byl všeprostupujícím nebýt nekonečných dokumentačních databází. Umělecký výkon pochopitelně nelze obsáhnout vědeckými nástroji.

---

<sup>9</sup> Pozn. Za vzor nám v tomto ohledu může sloužit výzkum mytologie vedený mj. dikcí sociologie, který užívá egyptolog Jan Assman. ASSMAN, J. *Egypt ve světle teorie kultury*. Praha: Oikoymenth, 1998.

<sup>10</sup> Srov. GADAMER, H. G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.s.13

<sup>11</sup> Pozn. Bližší informace o projektu lze dohledat na webu projektu [www.artscape.cz](http://www.artscape.cz)

Ambice výtvarného umění se však mění a změnily se i postoje vědy. V roce 1975 poukázal vlivný rakouský sociolog Paul Karl Feyerabend v knize *Rozprava proti metodě*<sup>12</sup> na problém kompetencí. Tedy, že vědecká obec nemá kompetence k posouzení problematiky, která ji nějakým způsobem přesahuje a nezaručuje z toho důvodu objektivní nestrannost, již sama má za hlavní bod. Používání vědeckých metod umělcem vždy nese rizika vzniku kargokultické vědy,<sup>13</sup> která, oproti kvazivědě běžně v umění používané, je tím nejméně žádoucím výsledkem práce. Odmítnout tato rizika by znamenalo, že cele přenecháme prostor řešerši dostupných pramenů či budeme konfrontovat jen teze z oboru teorie výtvarného umění. Problém prázdna ve výtvarném umění však faktografický rámec výrazně přesahuje.

---

<sup>12</sup> Pozn. FEYERABEND, P. K. *Rozprava proti metodě*. Praha: Aurora, 2001.

<sup>13</sup> Kargokultickou je věda v případě, kdy dotyčný věří, že napodobení nástrojů vědy vede k závěrům s relevantními vědeckými závěry souměřitelným. Feynman tento negativistický termín rozšiřuje i pro řady vědců univerzitních týmů. FEYNMAN, R. *To nemyslíte vážně, pane Feynmane!*. Praha: Aurora, 2001.

## 5 Prázdná a *prázdná*

Jak již bylo řečeno úvodem, termín *prázdná galerie* je jen „způsob jak o něčem mluvit“. *Prázdná galerie* není prázdná uměleckého díla, proto je všude psána kurzívou jako termín označující status, nikoli fyzický stav. Naopak prázdná galerie jako galerie, v níž nic není, je v textu kurzívou neměněna. Ne všichni autoři vedou diskuzi tak, jak ji nastavila výstava *Voids - A Retrospective*. Tedy, že existuje disciplína „Prázdná galerie“. Je *prázdná galerie* vůbec regulérním pojmem, je-li natolik zavádějící? Je *prázdná galerie* víc než ústřední motiv jedné fabulativní retrospektivy? Lze ji považovat za určitý zlom ve výtvarném umění?

Etymologicko-sémantický exkurz do pojmů „revoluční“ a „senzační“ by nám jistě mnohé osvětlil, v našem případě to ale není nutností. K tomu, abychom i *prázdné galerie* před rokem 1970 označili spíše za senzační než za revoluční, nám stačí jen vědomí, že explicitně nedeklarovaly kritiku, nýbrž „jen“ rozvíjely duchampovský koncept. Pozdější projekty již měly jednoznačné ambice institucionální kritiky, avšak ztratily razanci neotřelé formy. Kdyby při zrodu fenomenu *prázdné galerie* nebyl médii užit pojem prázdno s náležitou pompou, žádný akcent této problematiky v rámci konceptuálního umění by se zřejmě neodehrál. Slova jako „revoluční“ či „prázdný“ jsou v našem kontextu spíše berličkami novinových článků a popularizační literatury. Odborná veřejnost s nimi nakládá velmi opatrně.

První *prázdné galerie* mohly být revolučním gestem ve smyslu progresu výtvarného umění, nikoli zjevnou ukázkou institucionální kritiky. Můžeme si domýšlet, že s přibývajícimi výhradami umělců vůči oficiálnímu uměleckému provozu se mění i finální interpretace vystavení prázdného prostoru. Dnes má *prázdná galerie* opět jiné vyznění, jak je zmíněno výše. Jevy, k nimž se umělci (např.

Fluxus) stavěli kriticky, přetrvávají v nezměněné podobě. Revoluční prohlášení však náhle nefungují. Jednou byla vyřčena a čekalo se, jestli nabudou platnosti. Jestliže se tak nestalo, jejich opětovné vyřčení na tom nic nezmění. Naopak, poměrně snadno v očích většinového diváka vzniká podmnožina „dalších prázdných galerií“, kam automaticky padá každý projekt, který z jakéhokoli důvodu volí absenci artefaktu. Uvnitř takové podmnožiny je i projekt konfrontován, čímž je náchylný k určité stereotypní interpretaci.

Přestože prázdno v galerii již ztratilo svoji „revoluční podobu“, návštěvnost výstav typu *Voids - A Retrospective* bývá překvapivě vysoká. Díky vyšším nárokům na kredit umělce je výstava prázdných galerií, ve srovnání s ostatními modely, poměrně minoritní částí spektra konceptuálního umění. Tato exkluzivita vzbuzuje zvědavost a v případě tak prestižního prostoru, jakým je Centre Georges Pompidou, jde o senzaci.

### **5.1. Bílá a Prázdna**

V roce 1998 proběhla v galerii Nová síň v Praze poměrně rozsáhlá výstava s názvem *Bílá*. Ke zhlédnutí zde byly bílé geometrické sochy, monochromy, procesuální malby i konceptuální počiny. Všechny artefakty měly společného jmenovatele, byly do značné míry bílé. Třebaže na některých obrazech bílá pouze převládala nad dalšími barvami, na jiných artefaktech se bílá prezentovala v různých odstínech, výsledným dojmem projekt působil kompaktně a dokonce lépe, než kdyby všechny artefakty v prostoru měly identickou barvu stěny galerie. Ani jedna recenze této výstavy nenaznačovala, že by se mělo jednat o trend, který vyděluje bílé artefakty jako speciální kategorii. V čem je prázdno jako materiál tak

odlišné od bílé barvy, že se v médiích obešla bez přívlastku fenoménu? Ohlasy na výstavy neviditelných artefaktů typu *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012* nebo *Voids – A retrospective* vesměs o fenoménu prázdna vždy hovoří. V „kategorii“ *prázdné galerie* nalézáme taktéž sochy, neviditelné obrazy, akce i konceptuální počiny. Rozdíl mezi *Bílou* a *Prázdnou* netvoří aspekt institucionální kritiky, o němž ještě bude řeč, či nezvyklá absence předmětnosti. Fenomén bílé barvy má socio-kulturní aspekty a interpretace bílé se v různých kulturách liší, v rámci moderního a postmoderního umění nemá nikterak zvláštní význam. Mnoha umělcům slouží prázdno coby nástroj vymezení se vůči ekonomické povaze artefaktálního umění nebo jako nástroj srozumitelné institucionální kritiky, pro některé další umělce je prázdno osobním prožitkem k němuž instinktivně lnou. Náš text se soustředí zejména na možnost práce s prostým prázdnom tak, jak se k němu odvolával Yves Klein, Marcel Duchamp a další autority umění 20. století.

Svébytnou kapitolou může být i prázdnota aposteriorní, tedy galerie, která prázdna zůstala jako akt nesouhlasu, nebo přičiněním odpovědných kulturních institucí, a posléze byla za umění prohlášena. Bohužel, problematika nezáměrného uměleckého díla je dodnes kriticky opomíjena.

Prvků nahodilosti si samozřejmě všímá několik autorů, mezi nimi Jan Mukařovský v textu *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, obáváme se však, že žádný z textů nedisponuje potřebnou razancí, aby změnil náhled odborné veřejnosti na dotčený problém. U Mukařovského textu z roku 1943, podobně jako u dalších českých autorů, kteří ve své podstatě nezáměrnost nazírají v duchu poststrukturalistické dekonstrukce, nejde jen o „záměrnou nezáměrnost“, tedy o nezáměrnost apriorní. Nezáměrnost Mukařovský popisuje i jako doprovodný jev záměrnosti, ukotvuje ji ale v jeden celek: „Nezáměrnost je tedy průvodním

zjevem záměrnosti, bylo by lze říci, že je vlastně i ona jistým druhem záměrnosti: dojem nezáměrnosti vzniká u vnímatele tehdy, když úsilí o významově sjednocené pochopení díla, o shrnutí celého artefaktu uměleckého v jediný a jednotný smysl ztroskotává. Záměrnost a nezáměrnost, třebaže jsou ve stálém dialektickém napětí, jsou v podstatě jedno.“<sup>14</sup> V pozdějších kapitolách se nezáměrností budeme rovněž zabývat, avšak nikoli v tomto duchu, kdy Mukařovský navazuje na Henri Bergsona, pro nějž je nezáměrnost problémem interpretace a chápe ji jako přesah autorova záměru.

Bílá barva, je-li prostá záměru, může být ekvivalentem prázdna. Pro několik umělců první poloviny 20. století (např. Vasily Kandinsky či Kazimír Malevič) měla bílá barva symbolickou hodnotu prázdna. Jakkoli mohou být oba „materiály“ provázané, je zřejmé, že prázdno nemá fakticky souměřitelnou obdobu.

## 5.2. Marcel Duchamp a náhled prázdna

Marcel Duchamp je jedním z umělců, kteří nevěří na prázdno prázdno. Kde by prázdno být mělo, vidí Duchamp „supermomentky“, které by „provedly řez čtyřrozměrným kontinuem tak, jako to činí perspektivní plány v euklidovském perspektivním obraze.“<sup>15</sup> V rozhovoru z roku 1958 řekl Duchamp Denisovi de Rougemont: „Inframince [méně než štíhlé] je to, co uniká našim vědeckým definicím. Použil jsem úmyslně slova ‚mince‘, což je personifikovaný pojem, nikoli slovo laboratoře. Hluk či zvuk, který vydávají manšestrové kalhoty jako tyto, které

---

<sup>14</sup> MUKAŘOVSKÝ, J.; CHVATÍK, K., Záměrnost a nezáměrnost v umění. In *Studie z estetiky*. 2. Vyd. Praha : Odeon, 1971. s. 107.

<sup>15</sup> CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce-Duchampovské meditace*. Torst: Praha, 1998. s.79.

mám na sobě, když se pohnu, patří k ‚inframince‘. Prostor v papíru mezi lícem a rubem tenkého listu (...) Je třeba to zkoumat, už deset let se o to hodně zajímám. Věřím, že tímto ‚inframince‘ se dá projít z druhého do třetího rozměru."<sup>16</sup> Několikrát dal Duchamp příklad takových infinitezimalit. Jeden je otištěn v Bretonově *Antologii černého humoru* 1940:

"Transformátor k využívání malých promrhávaných energií jako:  
přebytku tlaku na elektrický knoflík,  
výdechu tabákového dýmu,  
růstu vlasů, chlupů a nehtů,  
pádu moči a výkalů,  
pocitů strachu, úžasu, mrzutosti, hněvu, smíchu, pádu slz."

Čtenář, který je zevrubně seznámen s poezií haiku, musí textu přiznat „zenovost“, přestože někdo jiný v něm může spatřovat jen ryzí poetičnost. Roku 1955 uzavřel Duchamp zevrubný rozhovor s J. J. Sweeneyem o svém díle: „Umění je otvírání světů, kde nevládne čas ani prostor. Žít znamená věřit."<sup>17</sup> Duchamp trval na tom, že koncept nemůže být přímo definován, ale může být zpracován pomocí příkladů. Výše zmíněný text je toho dokladem. Marcel Duchamp se cítil být tím, kdo splňuje představu o vědci. Své bádání zaměřoval na absurdní, avšak empiricky uchopitelné momenty (zápach kuřákových úst, který stále přetrvává po vydechnutí kouře, či objemový rozdíl čisté košile po vytlačení vzduchu a stejné košile poté, co se nosí, a tak dále). *Inframince* je předobrazem kvazivědeckých uměleckých vstupů v současném umění. *Inframince* zároveň promlouvá o věcech

---

<sup>16</sup> Ibid. s.80

<sup>17</sup> CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce-Duchampovské meditace*. Torst: Praha, 1998. s.81.



neviditelných a nezměřitelných. Prázdná galerie je právě taková. V expozici si lze všechny autorské vstupy „osahat“ pocitem či vnitřním uchopením, ničemu dalšímu vystavený prostor nepodléhá. *Aire du Paris* (obr.3) je velmi blízký *prázdné galerii*, neboť skleněný objekt, v němž je vzduch zataven, je jen obalem. Prázdnota v tomto případě je tím vtípem, tou pointou, a expozice prázdnoty je uměleckým záměrem. V oněch dobách módní poevropštěná zenová filosofie sloužila jako inspirace mnoha umělcům. Ačkoli stěží dohledat důkaz o tom, že by se jí Marcel Duchamp přímo inspiroval, velkou měrou v kulturním světě „visela ve vzduchu“. Dnes už o této inspiraci konceptuální tvůrce nehovoří, přestože zůstává dědičně přítomna. Duchampovo gesto ready-made, potažmo konceptuální uvažování vůbec, je očividně velmi blízké i tradičnímu umění *suseki*, jemuž se v Japonsku věnují ti nejzralejší muži, a těší se nevídané úctě. *Suseki* (obr.4) lze přiblížit jako toulání se přírodou a nalézání „těch pravých“ kamenů, které, jakmile jsou rituálně omyty a osušeny, vystaví se na pro ně na míru zhotovený podstavec. „Pozorováním *suseki* rozvíjíme lidského ducha. *Suseki* může být beztvary kámen, avšak náš duch a naše fantazie z něj vytvoří něco speciálního.“<sup>18</sup> Za nejpodstatnější prvek v uchopování umění *suseki* se označuje přirozená podmanivost kamenů. Je lhostejno zda kámen označuje vodopád, zvíře či jen nekonkrétní strukturu. Nechat se jím „očarovat“ je pro tvůrce *suseki* ekvivalentem meditativního stavu. Ať již Duchamp volí pisoár, předmět s jasně emotivním kontextem, nebo lopatu na sníh, která emotivní napětí vytváří svou nejasností, vždy lze působení artefaktu shrnout pod hlavičku zvláštního pocitu z poznání, že nalezený předmět diametrálně nezměnil jen svůj status, ale i sám o sobě uchvacuje diváka stejně jako autora.

---

<sup>18</sup> HOMOLA, T. *Sbírka Suseki Karla Šeráka* [online]. Dostupné z: <http://home.ef.jcu.cz/~homola/preze.html> [cit. 2014-01-02]

Je v divákových silách vnímat jednotlivou *prázdnou galerii*, potažmo artefaktální konceptuální umění bez komentáře? V případě *suiseki* to lze. Lze to i v případech *prázdné galerie*. Přítomnost prázdná ve výstavní síni s divákem komunikuje *sama o sobě*. Už jen tím, že divák přišel na výstavu, komunikace začíná. Je na místě tvrdit, že prázdná definuje prostor galerie a *suiseki* definuje až podstavec? Definuje umění snad hodnota viděná jako společenský úzus? Těchto otázek jsou stovky a nemají jednoznačnou odpověď. Důvod je prostý: odpověď je diskurzivní nástroj. *Inframince*, Tao, prázdná v galerii vypovídají zejména nediskurzivními prostředky, které se nejvíce blíží intuitivnímu vidění starověkého člověka, pokud vůbec lze něco takového zobecňovat. Galerie, kde není vůbec nic, je za hranicí všech mezioborových platforem. Bylo by příliš snadné, aplikovat legendární „hlavu mrtvé kočky“ či spokojit se s tím, že bude oficiálně prohlášeno „něco“ za „něco jiného“. Ostatně posunout jádro do roviny podvědomé reflexe a vědního oboru o podprahovém uchopování otevírá jen další škálu interpretací a odpověď opět nedostaneme. Nám, Evropanům, to bude znít bláznivě, pokud připustíme, že může „vědomá interpretace“ být v této věci nahrazena „podvědomou argumentací“. Právě tento systém je principem *koanu* a taoistického myšlení. Těžiště projektu nemajícího estetizující formu musí být v argumentaci. Kvalita argumentu je pak shodná s kvalitou projektu. To nám dovoluje nejenom se udržet na poli výtvarného umění, ale i v jeho rámci projekt hodnotit. Dostatečný důvod ke vzniku projektu *prázdné galerie* a hlavně svébytná artikulace je tím nejdůležitějším, nač by měl brát divák zřetel. Všimněme si, jak například sémiotika řeší apelativní funkci znaku. V této oblasti mají apelativní funkci i základní vlastnosti syžetu resp. výstavby uměleckého díla.<sup>19</sup> Pokud existují

---

<sup>19</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*, Boskovice: Albert, 2005. s.45

argumenty pro vystavení prosté prázdné galerie a neexistují argumenty proti němu, je její realizace naprosto legitimní a jedinou překážkou je její „usazení“ v akceptovatelném kontextu a naplnění procedurálního prvku v uměleckém díle.

Argumenty pro to, že konceptuální umění ve své aktuální manýristické podobě volá po důraznější redukci a změně paradigmatu, podávají právě Duchampovy teze. Jak píše Jindřich Chalupecký, Marcel Duchamp sám pochyboval o tom, „zda to, co dělá, je ještě umění, a přitom nedovedl říci, co to tedy vlastně je; definoval svou práci jen negativně a říkal o sobě, že není umělcem, ani jeho opakem, anti-umělcem, že je prostě ne-umělcem, an-artistou.“<sup>20</sup> Problém ne-dělání (*wu wei* v čínštině) je tím nejzásadnějším prvkem taoismu. V pozdním projevu Duchamp rovněž prohlásil, že umělec má „udržovat při životě velké duchovní tradice, s kterými i samo náboženství, zdá se, ztratilo souvislost“. Chalupecký dále uvádí: „Jeho *Velké sklo* mělo být svým způsobem náboženskou alegorií. Moderní umělec řekl v jednom rozhovoru, že není už umělcem. Je jakýmsi misionářem. Umění nahradilo náboženství a lidé zaujímají vůči němu stejně uctivý postoj jako kdysi vůči náboženství.“<sup>21</sup> Chalupeckého text je ze 70.let 20.století. Dost možná tehdy mělo umění jinou pozici než dnes. Pokud by nějaký umělecký útvar měl aspirovat na ekvivalent zenbuddhistické meditace v postindustriálním světě, je *prázdná galerie* svým způsobem principiálním obřadním uvedením k obdobnému prožitku. Poslední Duchampův projev v dubnu 1961 už takto optimisticky nevyznívá: „Doufám, že prostřednost podmíněná příliš mnoha činiteli, které jsou mimo umění samo, povede tentokrát k revoluci asketického druhu, jíž si široké obecnstvo ani neuvědomí. Bude ji rozvíjet jenom pár zasvěcenců, kteří zůstanou

---

<sup>20</sup> CHALUPECKÝ, J. *Umění a transcendence*. Revolver revue 45/2001 [online]. Dostupné z: <<http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>> [cit. 2014-01-02]

<sup>21</sup> Ibid.

na okraji světa oslněného ekonomickým ohňostrojem.“<sup>22</sup> Nejsou dle této definice největšími askety právě autoři *prázdné galerie*? Podobnou vizi o budoucím umění měl i Kazimír Malevič. Pátráme-li po prázdné galerii, nemůžeme jeho jméno opomenout.

### 5.3. Malevičovo vyprázdňení muzeí a galerií

Kazimír Malevič, umělec a teoretik, se k prázdnu ve své době obracel největší měrou. Maleviče zajímala skutečná prázdnota přetrvávající věky a existující nad lidskou populací. Abychom Malevičovo chápání věrohodně umístili do kontextu, musíme si uvědomit jednak vliv francouzské filosofie na tehdejší Rusko, jednak široce rozvinutou základnu ideí futurismu. Úsvit sémiotiky v podobě práce Ch.S. Pierce či lingvistické teze Ferdinanda de Saussura mohly výrazně ovlivňovat klima mezi ruskými intelektuály. Jistě existovaly i další vlivy v podobě filosofie německé a duchovních nauk ve formách, jak je prezentovala např. Teosofická společnost. Všudypřítomný radikalismus inovativních forem předpokládal razantní vymezování se. Desátá léta v Rusku byla dobou proroků, kteří chtěli měnit řád umění a uměním měnit společnost.<sup>23</sup> Sám Kazimír Malevič později přestává suprematismus označovat za umělecký směr a otevírá v jeho rámci otázky ekonomie<sup>24</sup> či budování nové „architektury věcí pozemských“.<sup>25</sup>

V roce 1914, pět let před Malevičovým bílým čtvercem (*Bílá na bílé*), představil ruský básník Vasilij Gnedov svou *Báseň Konec* (obr.5) skládající se z titulu

<sup>22</sup> CHALUPECKÝ, J. *Umění a transcendence*. Revolver revue 45/2001 [online]. Dostupné z: <<http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>> [cit. 2014-01-02]

<sup>23</sup> Srov. PADRTA, J. *Kazimír Malevič a suprematismus*, Praha: Torst, 1996, s. 16

<sup>24</sup> Pozn. *Ekonomii* Malevič nazývá princip úspory jak v přírodních procesech a organizaci společnosti, tak v uměleckém vyjádření. Srov. PADRTA, J. *Kazimír Malevič a suprematismus*, Praha: Torst, 1996, s. 155

<sup>25</sup> Srov. LAMAC, M. *Myšlenky moderních malířů*, 4. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 242

a následné prázdné stránky. Při „předčítání“ básně, kterou Gnedov interpretoval jako vrchol futuristické poetické otevřenosti, nad prázdnou stránkou pouze imitoval gesta přednášejícího řečníka. Otázky prázdnoty a nekonečna byly hojně diskutovány. Připočteme-li vliv Nietzscheho, Heideggera či Bregsona, o nichž mluví Jiří Padrta v knize esejů o Malevičovi, dostáváme poměrně logickou strukturu podnětů, díky nimž mohl Malevič bezpředmětnost prezentovat jako čisté vzrušení ze stavu nebytí.<sup>26</sup> Hlavní ideou suprematismu bylo očistit umění od předmětného vnímání reality, docílit čistých uměleckých pocitů forem a barev a najít cestu k „bezpředmětnému světu“ (Die Gegenstandlose Welt), jak Malevič nazval svou teoretickou knihu vydanou v Mnichově v edici Bauhausu v roce 1927. *Černý čtverec na bílém pozadí* je nutné chápat jako svrchovanou výrazovou formou pocitů nevázaných na předmětný svět. „Vše, co tradiční svět miloval a obdivoval, bylo potlačeno do krajních mezí nulového bodu abstrakce – černý čtverec představoval pocit, bílá plocha nic.“<sup>27</sup> Černý čtverec měl být završením malby a malířství. Malevič ve svém textu vkládá kritikům do úst povzdech: „Vše, co jsme milovali, je nyní ztraceno. Jsme v poušti.(...) Před námi není nic než černý čtverec na bílém pozadí!“<sup>28</sup> O „prázdnou“ černého čtverce pak Malevič neuvažuje jako o černé díře, ale spíše o pocitu neobjektivnosti který lze vystavit.

Boris Groys ve svém textu *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich* upozorňuje, že *Černý čtverec na bílém pozadí*, nejradikálnější dílo ruské avantgardy, je neparticipativní. Není zde uvolněné místo pro neautorskou interpretaci. Je to „model“, nikoli dílo odpovídajícího charakteru závěsného obrazu. Malevič možná

---

<sup>26</sup> Srov. PADRTA, J. *Kazimír Malevič a suprematismus*, Praha: Torst, 1996, s. 22

<sup>27</sup> AIELLO, T. *Head-First Through the Hole in the Zero: Malevich's Suprematism, Khlebnikov's Futurism, and the Development of a Deconstructive Aesthetic, 1908-1919*. Melbourne: Emaj, 1/2005. [online]. Dostupné z: <<http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/thomasaiello.pdf>> [cit. 2014-01-02]

<sup>28</sup> Ibid.

s trochou arogance věřil v dějinnou fatalitu svého obrazu a texty, které k němu vztahoval, měly výraznou nihilistickou vrstvu. Malevič zastával radikální antinostalgické postoje, které zachycuje krátký, ale důležitý text *Na muzea* z roku 1919. V oněch přelomových letech se nová sovětská vláda obávala, že staré ruské umění v muzeích a uměleckých sbírkách bude vydrancováno a že všeobecné zhroucení státních institucí k tomu jenom přispěje. Ve svém textu Malevič protestoval proti politiky proklamovaným zásahům a věřil, že naopak zničení reliktní minulosti by mohlo otevřít cestu k novému opravdovému umění. „Živoucí dějiny vědí, co dělají, a pokud se je [artefakty] snaží zničit, člověk nesmí zasahovat, protože tím blokuje cestu k novému pojetí života, který se v nás narodil. Ze zpopelněné mrtvolky dostaneme jeden gram prášku: tedy tisíce hřbitovů by mohly být umístěny na jedné lékárenské polici. Můžeme udělat ústupek konzervativcům tím, že spálíme všechny uplynulé epochy, protože jsou mrtvé, a postavíme jednu lékárnu.“<sup>29</sup> Později Malevič dává konkrétní příklad toho, jak jeho prohlášení porozumět: „Cíle [této lékárny] budou stejné. Lidé klidně mohou pozorovat prášek od Rubense a všech dalších umělců, hmotnost nápadů vznikne v hlavách lidí a bude často živější než jejich skutečné reprezentace. Neopomeňme rovněž, že zabírají méně místa.“<sup>30</sup> Malevič věřil, že prázdná galerie má tu možnost stát se bodem 0, od něhož se budou počítat nové dějiny umění založené na pocitech a prožitcích. Avšak jaké dějiny, když svým obrazem sám pro sebe vydefinoval konec zobrazovací vrstvy umění? Zatímco Marcel Duchamp rozšířil pojem umění na všechnu předmětnost, Malevič naopak artefakt zrušil ve své předmětné podobě. Duchamp i Malevič vystavěli ideové podloží, na němž

---

<sup>29</sup> GROYS, B. *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*. New York: E-flux, 2013 [online]. Dostupné z: <[www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich](http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich)> [cit. 2014-01-02]

<sup>30</sup> Ibid.

začaly růst první prázdné galerie. Principiálně, v souladu s rozdělením v následující kapitole, lze *prázdným galeriím* stavějícím na absenci přičítat kořeny vedoucí k Malevičovi a *prázdným galeriím* s neviditelnými objekty či galeriím prohlášeným za ready-made přisoudit odkaz Duchampův.

„Malevič často hovoří ve svých spisech o striktním materialismu jako o konečném horizontu svého uvažování o umění. Pro Maleviče materialismus znamená nemožnost stabilizace nějakého obrazu proti změně historického kontextu. Znovu a znovu Malevič tvrdí, že neexistuje žádný izolovaný, bezpečný, metafyzický a duchovní prostor, který by mohl sloužit jako úložiště obrazů očkováných před ničivými silami ve hmotném světě. Osud umění nemůže být odlišný od osudu veškerenstva. Jejich společná realita je znetvoří, vstřebá, až zmizí v toku materiálních sil a nekontrolovatelných hmotných procesů. Malevič vidí rámec historie nového umění od Cézanna, kubismu, futurismu, až po svůj suprematismus jako historii postupného znetvoření a zničení tradičního obrazu, jak se zrodil ve starověkém Řecku a vyvinul se prostřednictvím náboženského umění a renesance. Takže vyvstává otázka: Co může přežít tento akt zničení?“<sup>31</sup> Boris Groys přestylizovává minulé očekávání avantgardy do odpovědi, že „jediná věc, kterou budeme moci vidět v této situaci, bude apokalyptická událost sama o sobě, která bude vypadat jako dokonale redukční avantgardní umělecké dílo.“<sup>32</sup> *Katastrofa a rozprášení* jsou ostatně součástí Malevičovy specifické terminologie. To, co Malevič zároveň s úvahami o absolutnu paradoxně rozvíjí, je dialektická teze nedokonalosti: „Malevič definuje jak náboženství, tak moderní technologie jako snahu o dokonalost: dokonalost individuální duše v případě náboženství a dokonalost v hmotném světě v případě továrny. (...) Projekt však nemůže být

<sup>31</sup> GROYS, B. *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*. New York: E-flux, 2013 [online]. Dostupné z: <[www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich](http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich)> [cit. 2014-01-02]

<sup>32</sup> Ibid.

realizován, protože jeho realizace by vyžadovala investici nekonečného času, energie a úsilí jednotlivých lidí a lidstva jako celku. (...) Kněží a inženýři nejsou schopni dohlédnout tohoto horizontu, protože se nemohou vzdát svého úsilí o dosažení dokonalosti. Nedokonalost chápou jako svoje selhání, protože takový je jejich skutečný osud. Nicméně, umělci to udělat mohou. Oni vědí, že jejich těla, jejich vize a jejich umění nejsou a nemůžou být opravdu dokonalé a zdravé. Oni sami vědí, jak se nakazit bacily změny, nemoci a smrti. (...) Autoři uměleckých děl by se neměli imunizovat proti těmto bacilům, naopak by je měli přijmout a umožnit jim, aby zničily staré tradiční vzory umění“<sup>33</sup> Malevič tedy neodmítá vývoj dějin, ale odmítá jednotící linii dějin umění. Metafora vstávání z popela není uchopována jako neustálé opakování jednoho modelu, ale jako transformace starého na nové. Je otázkou, do jaké míry myslel vážně transformaci *starého* Rubense do *nové* podoby slisované pilulky popela, z jeho textů však vysvítá, že takto radikální redukci skutečně mohl považovat za budoucnost umění. Umění jako takové je pro Maleviče materiál a forma se musí přizpůsobovat kontextům, „to znamená, že umění může přežít konec čehokoli jen jako čistá idea či metafyzický projekt ve smyslu Božího království a komunismu“.<sup>34</sup> To je zdánlivě v rozporu s Malevičovým dřívějším tvrzením, že „v umění by nemělo docházet ke snížení nebo zjednodušení, ale ke složitosti.“<sup>35</sup> Složitostí měl Malevič zřejmě na mysli obtížné komplexní uchopení, které je příznačné pro aktuální umění, a jednoduchost mohla znamenat přímou naraci starého umění, které v ostatních ohledech přijímal velmi problematicky. Problém Malevičovy terminologie je

---

<sup>33</sup> GROYS, B. *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*. New York: E-flux, 2013 [online]. Dostupné z: <[www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich](http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich)> [cit. 2014-01-02]

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> MALEVICH, K. *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting*. In: Malevič, K. *Essays on Art 1915-1933*, ed. Andersen T. Copenhagen: Borgen, 1971, s. 22.



sémiotického rázu a naráží na její konsensuální podstatu. Malevičovo *absolutno, nic, bezpředmětnost, bod 0* a další dnes chápeme v jiných významech a daleko strnuleji. „Už jsem se proměnil, jsem v nule formy“, napsal Malevič v roce 1915, „a přes nulu jsem dosáhl do míst, kde může koexistovat malířský realismus a neobjektivní stvoření, to je suprematismus.“<sup>36</sup> Malevič doplnil rok poté reflexi Černého čtverce: „Nejdůležitější je Nic, které vytváří boží dopuštění (...), tento černý čtverec generuje boží dopuštění naprosto neúnavně.“<sup>37</sup> Tak velkou váhu a sílu Malevič připisoval svému dílu díky víře v to, že vzniklo, podobně jako vesmír sám, z ničeho. Malevič vidí suprematistické formy jako intuitivní, nehodnotitelné po řemeslné stránce a svým způsobem transcendentální. Tento typ transcendence nemá charakter křesťanské věrouky o níž se Malevič v textech také opírá. Na druhé straně nejsou známy Malevičovy texty, v nichž by se vztahoval k některé z dálnovýchodních filosofii. Přesto jeho úvahy působí daleko „zenověji“ než teoretický doprovod z úst Yvese Kleina, který se zenbuddhismem často zaštiťoval. Pokud by Malevič měl důvod vystavovat prázdnou galerii, byl by možná tím jediným, kdo by ji měl odvahu vystavit bez komentáře, jen jako pocit. Malevič byl vizionář, Marcel Duchamp vědec, přesto se oba vydali podobným směrem a problém prázdna v galerii vydefinovali ještě dříve, než byl otevřen. Malevič odvrhne předmětnost jako lidskou slabost a v kontrastu k ní staví prázdnotu, kterou vidí prostou tužeb a opiátu uspokojení.<sup>38</sup> Jeho teze a prohlášení jsou radikálnější než umírněné filosofování o výtvarném umění v západní Evropě a

---

<sup>36</sup> MALEVICH, K. *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting*. In: Malevič, K. *Essays on Art 1915-1933*, ed. Andersen T. Copenhagen: Borgen, 1971, s. 24.

<sup>37</sup> AIELLO, T. *Head-First Through the Hole in the Zero: Malevich's Suprematism, Khlebnikov's Futurism, and the Development of a Deconstructive Aesthetic, 1908-1919*. Melbourne: Emaj, 1/2005. [online]. Dostupné z: <<http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/thomasaiello.pdf>> [cit. 2014-01-02]

<sup>38</sup> Srov. LAMAC, M. *Myšlenky moderních malířů*, 4. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 238

Duchampovy komentáře.

Z dnešního pohledu můžeme Malevičovi teze vnímat jako důsledek emocionálního pnutí a Duchampův analytický pohled jako trvanlivější a na „pevnějších základech“. Přesto lze cítit nostalgii za umělci, kteří prázdňem chtěli měnit strukturu světa a vzniklé vakuum na dnešní světové umělecké scéně nelibě nést.

#### **5.4. Historie a základní tvarosloví konceptu prázdné galerie**

Prezentace prázdné galerie jako pionýrské dílo na poli výtvarného umění je jednoznačně připisováno Yvesu Kleinovi a jeho výstavě *Le Vide* (obr.6) z roku 1958. Dílo Yvese Kleina mělo původně název zcela odlišný, tedy *The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Pictorial Sensibility*. Výstava již ve své době byla natolik citovaná, že její název byl poměrně záhy upraven na *Le Vide*.<sup>39</sup> Výstava ovšem nemohla být šokující. Výrazně dříve vystavuje v podobném duchu prázdný rám (obr.7) Arnulf Rainer *Empty painting* (1951). Estetizace prázdnoty a upozornění na její hodnotu bylo tehdy na pořadu dne. Z nejvýraznějších postav, jež ovlivnily konceptuální umění, je bezesporu John Cage. V roce 1952 měla premiéru jeho legendární skladba 4 '33''. Skladba se skládala z vět 33'', 2'40'' a 1'20''. Tyto jednotlivé věty ticha od sebe oddělovalo pouze otevření a zavření víka klavíru. John Cage sice otevřel možnost naslouchání tichu (prázdnu), jeho úmyslem však bylo naslouchání šumu v hledišti, tedy hudby, kterou si posluchači vytváří sami. Pokud se budeme držet linearizace dějin umění a požadavku po nulové intervenci do prostoru galerie, pak ovšem první prázdnou

<sup>39</sup> Srov. RIOU, D., *Exaspérations 1958*, in: *Voids- A retrospective*, Curych: JRP ringier, 2009, s.40

galerií, mj. v čistě institucionálním smyslu, vystavil Robert Barry (obr.8). Yves Klein vytvořil z galerie monochromní nástěnnou malbu. Uvnitř Klein galerii vlastnoručně vymaloval zářivě bílou, zvenčí použil na průčelí svou identifikační modrou. Zevnitř objekt zaplnil neviditelnými obrazy.<sup>40</sup> Prázdnota zde byla evidentně až sekundární jev.

Pokud chceme hovořit o definici prázdné galerie, musíme přistoupit na podobné premisy, z nichž vycházel i tým kurátorů výstavy *Voids - A Retrospective*, která v očích veřejnosti nezpochybnitelně verifikovala prázdnou galerii jako kategorii. Yvese Kleina nelze vnímat bez tehdejších souvislostí a *LeVide* jistě má právo být tím dílem, které reprezentuje základní definice výstavy prázdná. V minulé kapitole jsou zmíněny argumenty, proč se ve své podstatě o prázdný prostor nejedná. První prázdný prostor vystavuje až 11 let po *Le Vide* Robert Barry. V díle s výmluvným názvem *Closed Gallery Piece* (1969 – 1970) Barry již pracuje s absencí. Tedy s očekáváním něčeho, co předpokládáme, ale ono tam není. Robert Barry o své práci říká: „Můj způsob prezentace je prostý. Řekl jsem si, že nebudu nic prezentovat. Potom jsem si ale řekl: ‚dobře, odstraním z galerie všechny možné reprezentace‘. Zavření galerie už byl jen následný logický krok.“<sup>41</sup> Barryho práce se stala ikonickou a její principy následně uplatňují umělci v nejvyšší míře, přesto bývá dílo Yvese Kleina exponováno daleko více.

Ze zpětného pohledu je jasné, proč byla *Le Vide* tak úspěšnou výstavou. Institucionální kritika, obsažená latentně v moderně první poloviny 20. století, se stala sama explicitní hodnotou a prázdná expozice ji do jisté míry přejala i s vědomím vymezování se vůči institucionalizované moderně jako takové, proto

---

<sup>40</sup> Srov. *RIOUT, D., Exaspérations 1958*, in: *Voids- A retrospective*, Curych: JRP ringier, 2009, s.40

<sup>41</sup> NORVELL, P. *Robert Barry in interview with Patricia Norvell*. in: *Recording Conceptual Art*, Los Angeles: University of California Press, 2001. s. 90 – 91.

měla zaručenou pozornost tisku. Vše tedy jednoznačně konvenovalo duchu doby. Ještě dnes vystavená prázdná galerie patří k nadprůměrně navštěvovaným. Jít nebo jet se podívat na něco, co není, se může zdát absurdní. Pochopili bychom to v souvislosti s architektonicky výrazným interiérem, který si jinak v záplavě umění na stěnách během výstavního programu a objektů v každém koutu nevychutnáme, jenže většina *prázdných galerií* je v typicky indiferentním prostředí galerie.

Projekt z roku 1966 *The airconditioning show* (obr.9) od britské skupiny Art&Language není tak očištěný o umělecký vstup jako Barryho výstava, ale redukce hmatatelného je výraznější než u *Le vide*. Zmiňujeme-li *světelnou sochu* či *zvukovou sochu* v jinak prázdné galerii, lze s naprosto stejnou dikcí mluvit i o *teplotní soše*. Principem *The airconditioning show* bylo regulování klimatizace, jíž jsou velké galerie standardně vybavené. V jednotlivých místnostech se teplota měnila v průběhu dne a trpělivý divák údajně mohl změnu i pocítit.<sup>42</sup>

Projekt No. 227: *Světlo se zapíná a vypíná* Martina Creeda z roku 2000 svým provedením nastiňuje, jak ošidné je nazývat *teplotní sochu* skupiny Art&Language prázdnou galerií. Martin Creed v ještě čistší podobě předvedl jen to, co je řečeno, bez jakýchkoli komplikovaných fines. V prázdné galerii se na 5 sekund světla rozsvítí a potom na 5 sekund zhasnou. Střídání tmy a světla jakýmsi způsobem galerii vyplní a divák nemá pocit galerie prosté artefaktů. Jak tedy nahlížet na události v prázdné galerii, které formálně odpovídají určitým uměleckým médiím? Pokud v tomto bodě opustíme naši obecnou galerii definovanou prvním dojmem prázdného prostoru a zaměříme se na prázdnou galerii, v níž za poplatný kánon platí zmíněné dílo Roberta Barryho a která vychází z koshutovské konstrukce kon-

---

<sup>42</sup> Srov. COPELAND, M. *The Airconditioning Show 1966 – 1972*, In: *Voids- A retrospective*, Curych: JRP-Ringier, 2009, s. 66

ceptuálního umění, nikdy se nedobereme esenciálního prázdna *ideální prázdné galerie*. Za vhodnější považujeme zkoumat existující procesy, jiná varianta výzkumu neumožňuje, umožňuje pouze recepci. *Model prázdné galerie* proto musí přesahovat *striktní konceptualismus* a *samonosné prohlašování*. *Modelová prázdná galerie* nám bude užitečnou v kapitolách o mytologii a sémiotice.

Podívejme se nyní zblízka na moment realizace, tedy „vychýlení“ ideálu do konkrétní podoby. Okleštění modelu na jádro společné všem přístupům dává informaci o vnitřní stavbě, nyní lze lépe porozumět jeho větvoví. Jakým způsobem *prázdná galerie* přijímá tvary, zjistíme, rozdělíme-li si vnímání dvou základních prázdností (*přítomnost ničeho* a *absence něčeho*) na další menší celky. *Prohlašování* se vždy pojí s *přítomností*. Naopak práce s *absencí* má vždy charakter odstranění, tedy charakter převážně fyzického vstupu. Některé realizace *prázdných galerií* k jedné ze stran kloní použité prizma, jiné splňují oba náhledy a další stojí tak trochu mimo ně. *Přítomnost* a *absenci* však v konceptuálním umění nelze směšovat, protože mnohdy bývají hlavním významotvorným prvkem. Citace či odkaz ke starším projektům *prázdné galerie* jsou prvky, které fungují již v jiné vrstvě, jsou však stejně důležitou částí základního tvarosloví. Intervence do galerijního prostoru pak je ekvivalentem sochařského nakládání s prostorem. Naopak neobsazením prostoru či jeho zneprístupněním se *prázdná galerie* stává ryze konceptuálním projektem.

Obvykle nebývá tak těžké rozlišit, zda autor *prázdné galerie* používá zpřítomnění či odstranění, ani nemusíme důvěrně znát jeho přesný záměr. Autor mnohdy zanechává v prostoru dostatečné množství stop a kódů, aby se divák mohl patřičně zorientovat. Lze si pochopitelně představit i případy, kdy z určitého úhlu divák vnímá přítomnost a zaměří-li se na jinou složku, vidí v projektu absenci. Absence se pak značnou měrou váže k předchozí kapitole a divák se musí pít po

konkrétním autorském záměru.

Pokud bychom chtěli jasně specifikovat pojem přítomnosti jako opaku absence, stěží bychom byli úspěšní. Proces zpřítomnění se v obecném chápání kryje s mechanismem vybavování si něčeho existujícího v subjektivní mysli, jde tedy o představu. Přes formální prázdnotu galerie umělec umisťuje do výstavního prostoru artefakty ve formě ideí či neviditelné obrazy a sochy. Prostor je tedy z hlediska konceptuálního umění plný. Pro příklad je možné si vybavit výstavu Simona Popea z roku 2006 *Gallery Space Recall* a další. Tyto projekty shodně vyžadují zvýšenou participaci ze strany diváků a zároveň jsou postaveny na prohlášení umělce, kterému buďto uvěříme nebo neuvěříme. Prvky „hry“ jsou v těchto pracích nejzřetelnější. H.G. Gadamer odkaz ke hře připisuje konec konců veškerému umění.<sup>43</sup> Hra není intuitivním souborem činností a její průběh nezávisí na autorovi, resp. jedinci. Hra je naopak soustava pravidel, která se zažila jako parametry toho, čemu dnes říkáme hra, máme-li na mysli záměrnou lidskou činnost. Ať se ocitneme v kterékoli oblasti umění, proces kódu a dekodování je většinou věcí dobrovolné participace zúčastněných subjektů. *Gallery Space Recall* (obr.10) je součástí většího projektu s názvem *Walking Here And There*, na kterém autor spolupracuje s psychologkou Vaughan Bell. V úvodu výstavy Pope vyzývá pokyny na zdi diváky, aby procházeli výstavu a představovali si některé další výstavy, které kdy viděli. Dílo se tedy sestává z úkolu představit si vizuální zážitek, který si návštěvníci odněkud přinesli s sebou.<sup>44</sup> Na rovině ideí se v galerii hromadí artefakty, jejichž počet vzrůstá s počtem návštěvníků. Galerie<sup>45</sup> je zaplněna vzpomínkami. Právě práce s plností a s prázdnotou je nejčastějším

<sup>43</sup> Srov. GADAMER, H. G., *Aktualita krásného*. Praha: Triáda 2003. s. 27-36

<sup>44</sup> Srov. JURY, L. *The ultimate modern art installation: an empty gallery*, The Independent 10/2006 [online]. Dostupné z: <<http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/the-ultimate-modern-art-installation-an-empty-gallery-421296.html>> [cit. 2014-01-02]

<sup>45</sup> Pozn. Chapter Arts Centre, Cardiff

znakem výstav prázdné galerie.

Cokoli bylo zatím řečeno, bylo řečeno o stránce interakce a prezentace. Pokud bychom chtěli zkoumat „materializaci“ nehmotného, resp. jeho vnímatelnou „formu“, byla by tím nejvhodnějším termínem nejspíše absence. Absence je naprosto fyzickou zkušeností. Absence je vlastně i hmatatelná. Problematicke absence již byly věnovány mnohé velké výstavní projekty. Z poslední doby namátkou *Delete* ve Slovenské národní galerii v roce 2012.

Připomeňme si znovu výstavu Simona Popea *Gallery Space Recall*. Přes jednoznačné zpřítomnění se zde odehrává situace, kdy absence vizuálních podnětů si žádá jejich doplnění ze zkušenostní databanky diváků. Ačkoli se vše odehrává na úrovni imaginace, nikdy nelze jednoznačně prohlásit, zda jde o přítomnost či absenci. Absence přitahuje vkládání významů či příběhů jako součásti uměleckého faktu. Přítomnost něčeho nehmotného divák mnohdy významově ztotožňuje s nepřítomností hmotného. Příkladů odstranění artefaktů a záměrně po nich zanechaných stop je v současném umění bezpočet. Za všechny jmenujme jako nejryzejší příklad Mariu Eichhorn a její dílo *Wand ohne Bild* z roku 1991. Maria Eichhorn nechala na stěnu galerie se zavěšeným obrazem působit intenzivní světelný zdroj tak dlouho, až omítka nezakrytá obrazem změnila barvu do té míry, že po odstranění obrazu zůstala jeho zřetelná stopa. Tohoto efektu si všimla pochopitelně řada dalších výtvarníků, které nemá smysl jmenovat. Zakrývání uměleckého díla je podobným způsobem samostatnou kapitolou, s prázdnou galerií však už ztrácí souvislost. Jediným uznatelným pojitkem by byl případ, kdy není jasné, zda v galerii vůbec nějaká umělecká díla jsou. Tezi o předpokladu jako jediném věrohodném momentu opravňujícím použití termínu prázdná ještě později rozvedeme. Nyní si představme hypotetickou situaci, kdy je

v galerii zakryt divákův pohled, ať závěsem či zneprůhledněním skla vitríny.

#### *Situace č. 1*

Jeden z vystavujících umělců z upřímné zlomyslnosti znemožnil divákovi pohled na jakýkoli artefakt spoluvystavujících kolegů. Divákovi je umožněn pouze průchod mezi těžkými černými závěsy. Zda tento fakt pojmenujeme performancí nebo instalací, je lhostejno. Důležité je, že galerie je v tuto chvíli plná umění a my jako diváci přicházíme na výstavu artefaktů, byť našemu zraku skrytých. Nestává se to, ale v našem hypotetickém případě se to stane, galerii přes noc navštíví nenechavý zloděj, odnese všechny zakryté artefakty a nenechá ani jediný, jen závěsy. Druhý den si toho nikdo pochopitelně nevšimne a my, jako již zcela jiní diváci, přicházíme do galerie na výstavu, která tam není. Jsou tam závěsy, jejich autorem určený účel však je maskovat artefakty. Jestliže závěsy nemaskují artefakty před naším zrakem, přestávají být autentickým uměleckým dílem a stávají se pouze dokumentem nebo indiferentním materiálem. Galerie je bohužel prázdná, přestože my odcházíme naplnění pocitem rozechvění z absence očekávaného vizuálního zážitku způsobené přítomností neočekávaných vizuálních bariér. Je galerie skutečně prázdná?

Absence je velmi pevně navázána na konkrétní prostor, který ji vlastně definuje. Čím větší je prostor prázdné galerie, tím intenzivněji absence artefaktu působí. Z expozice se stává velmi jemný významový posun v dimenzích recepce a zároveň spektakulární událost, jak ostatně dokládá několikrát zmiňovaná výstava *Voids-A retrospective*.

Výstava *Le Vide* vlastně předznamenala dva vzájemně se od sebe stále vzdalující



proudy v práci s prázdnou galerií, které v sobě sama obsahuje. Prvním je práce sochařská, tedy využití galerie jako materiálu, nikoli jako ready-madu v obvyklém slova smyslu. Druhým z nich je prezentace konkrétního neviditelného artefaktu, která se k materiálu galerie vůbec nevztahuje. Tyto dva proudy většinou nejsou zcela oddělené, pokud ano, pak se tak děje na úrovni jednotlivých projektů nikoli pouze v myšlenkách umělce. Připomeňme si Asherovo dílo. Michael Asher je neúnavným experimentátorem a ikonou konceptuálního umění. Asherovo dílo nejsou jen mediálně známé projekty jako opískování zdi v Galleria Toselli v Miláně nebo odstranění příčky oddělující výstavní prostor od přilehlé kanceláře galerie v Claire Copley Los Angeles (obr.11) v roce 1974. Daleko přímočařejší je např. jeho projekt *Installation* z roku 1970 v Pomona College (obr.12), kde odstranil „výlohu“ s dveřmi do galerie a nechal ji otevřenou 24 hodin denně. Měnící se světlo a hluk z ulice, které vnikaly do galerie, představil jako zážitkové prvky výstavy. Asherova výstava v La Jolla Museum of Art využívala materiály pohlcující zvuk, prostor galerie měl pak velmi neobvyklou akustiku. Jakkoli je galerie prázdná, Asher s ní nepracuje jako s prázdným prostorem, ale vždy upozorňuje na vizuální kvality budovy nebo jejího okolí jako funkčního mechanismu. Tu ony funkce ruší, jinde je zase zdůrazňuje. Skutečnost, že je vnímán kunsthistoriky jako tvůrce těch nejvýznamnějších *prázdných galerií*, je dána tím, že diváci zde jednoznačně prázdnou vnímají a nemohou se jeho přítomnosti zbavit. Galerie je totiž ideální místo pro prázdnou. Prázdnou v ní funguje jako samostatná entita nezávisle na výstavě, která je v prostoru implementována.

Jiným způsobem exponovali prázdnou v galerii Dominik Lang či Barbora Klímová. Umísťování skla do prázdné galerie je specifickou výstavní praktikou, která *prázdnou galerii* ve finále nevytváří. Je samozřejmě diskutabilní zařazovat tyto

environmentální instalace do našeho tématu. Projekty však obsahují prvek, který nás zajímá. Sklo v galerii má funkci znepřístupnění, ale nezabrání detailní prohlídce expozice. Jak Barbora Klímová<sup>46</sup>, tak Dominik Lang ve své stejnojmenné variaci na *Velké sklo* nechávají diváka pozorovat a přetahují jeho pohled do konkrétních míst galerie.<sup>47</sup> Totéž, co způsobuje cedulka na vchodových dveřích, způsobuje i oddělení prostoru, resp. jeho vyjmutí z galerijního prostoru a označení za exponát. Členění skla, kterým Barbora Klímová oddělila diváky od prázdného prostoru galerie, mělo jasný odkaz k velkorysým prvkům funkcionalistické architektury, tedy exponován je skleněný objekt a prázdná galerie již je sekundární. Je-li sklo stálou součástí výstavního prostoru a umělec zruší jeho funkci zamlžením, nebo jej esteticky posune a pokryje jej fixovanými „kapkami“, jako tomu bylo v práci Doroty Kenderové *Is There Any Objective Reality?*, je už možná pozornost upřena na dělící plochu do té míry, že nelze dojem z expozice přiblížit dojmu z prázdné galerie (obr.13). Dorota Kenderová svůj projekt realizovala v Museums Quartier ve Vídni v roce 2008. Pod hlavičku minimální intervence by se schovala většina projektů, které média mohou označovat za prázdnou galerii či prázdnou obecně, jak tomu bylo v Langově případě.

Prázdná galerie je někdy umělci interpretována jako nalezený objekt, tedy ready-made bez zcela přímých konotací institucionálního charakteru. Pojem *nalezený*, jakkoli je slovo „nalezený“ spojováno s výsledkem hledání, což je v případě galerie opravdu velmi krátké pátrání, ve většině případů nefunguje jako ready-made. Problém ready-made objektu je problémem *prohlašování* nalezeného. V případě *prázdné galerie* je umělecké prohlášení odlišného charakteru. Umělec nemění funkci a status objektu, tak jako je tomu u ready-made objektu. Autor většinou umě-

---

<sup>46</sup> Pozn. Barbora Klímová, *SLiders*, Atrium Pražákova paláce, Brno, 2005

<sup>47</sup> Pozn. *Vzpomínky na budoucnost*, skupinová výstava v Galerii Václava Špály v Praze, 2009

leckou hodnotu pouze přidává, resp. izoluje od objektu zájmu a ten mu slouží pouze jako kontrastní pozadí pro myšlenkovou operaci, jež je tím hodnotným faktem.

### 5.5 Model prázdné galerie

Konstrukce *ideální prázdné galerie* jako modelu pro zkoumání obecně platných aspektů problematiky, je nejvhodnějším krokem ku zprostředkování tezí týkajících se podstaty *prázdné galerie*, v jejích konkrétních příkladech mnohdy zcela nezřetelné. Důvěryhodně nelze modelovou *prázdnou galerií* vystavět jen na základě kusé rešerše faktů, bez množství kontextů ve vzdálenějších oborech.

Model sám, je-li dostatečně podložen konkrétními příklady, bude fungovat jako nekonkrétní ideální stav o určitých vlastnostech. Model, který nám zprostředkovává představu o základních principech *prázdné galerie* a vyniká jako otevřený mechanismus, oproti školnímu modelu slunce a obíhajících planet na provázcích, je jen představou prázdného galerijního prostoru, který umělec bez jakýchkoli dalších komentářů označil za umění. Obecnou *prázdnou galerií*, nejčistší systém vystavení ničeho, stačí jen používat a svým použitím se model definuje. Čím užší je definování a galerie konkrétní, tím více se vzdaluje od svého ideálu. Proto se část tezí vztahuje k ideální *prázdné galerií*, jiné teze jsou naopak srozumitelnější jako aplikované na konkrétní příklady z praxe. Ačkoli text a priori nemá charakter kunsthistorického výzkumu, věnuje se možným adeptům na přídomek *prázdná galerie* velkou měrou.

Procentuální hodnoty a výsledky dotazníků či šetření v dostatečně početné referenční skupině mohou za onu ideální prázdnou galerií označit *Brněnský*

*koncept* Petera Rónaie (obr.14), nutně však musíme přihlédnout k faktu, že konkrétní galerie bude vždy „vychýlením“<sup>48</sup> od ideálu. Je tedy vhodnější se přiklonit k nekonkrétnímu prohlášení prázdna v galerii za umělecké dílo. Není problémem určité ověřovací metody pojmenovat jako nepoužitelné na poli takto specifického výtvarného umění a nahradit je přímou zkušeností. Problémem je model *prázdné galerie* zprostředkovat jako zbavený neurčitosti.

### 5.5.1 Prostor galerie

Historie vystavování uměleckých děl je poměrně dobře zmapovaná kapitola. Vystavování je úzce vázáno na společenský kontext, v němž je umění chápáno. Obrazárna zámku v Českém Krumlově dokumentuje přístup majitele obrazů. Bylo naprostým standardem obraz, pokud je příliš dlouhý a nevejde se do „puzzle“ salónu, zaříznout či v opačném případě nastavit a část nechat domalovat. Totalita uměleckého díla, jak jej známe dnes, se váže hlavně k modernímu umění. S příchodem postmoderny přibývá zpochybňování této autokratické pozice, a tím lze postihnout obecnější mezníky, kdy se pojetí výstavního prostoru mění. Výstavní koncepce se řídí svými vlastními pravidly a často reaguje na nové směry zvolna a s poměrným zpožděním. Pochopitelně se nedá přesně časově ukotvit změna výstavní metody „pařížský salón“ na výstavní metodu „bílá krychle“ a nelze ani tyto metody chápat jinak, než jen jako „nejobvyklejší formu“ výstavní koncepce v tom kterém časovém období. V Čechách například některé z nejvýznamnějších výstavních prostorů právě dogma obecně přijímaného

---

<sup>48</sup> Pozn. „vychýlení“ od ideálního stavu „kontextuprázdna“ vzniká použitím a působením přirozeného prostředí, které je vždy kontexty kontaminované. Není tím myšleno *derivé* (vychýlení) v souvislosti se l'Internationale situationniste .

standardu boří. Výstava v Rudolfinu vypadá „dobře“ nejen díky vysokým stropům a možnosti odstupu, ale i díky reminiscenci na „staré časy“ elitních sběratelů. Např. ornamentální tapety hrající proti dojmu indiference a odcizení bílých stěn přidávají prezentaci na výjimečnosti. Vystavené artefakty jsou zde svým způsobem spojovány s legendárními výstavními projekty fin de siècle. S nástupem funkcionalismu v architektuře se mění i pojetí interiéru výstavních prostor. Ve výstavní praxi jsou ideály funkcionalismu podporovány a modifikovány jako univerzální argumentace. Vzniká tak „ideální výstavní prostor“. Čisté bílé stěny se snaží minimalizovat vizuální vliv výstavního prostoru na jednotlivé vystavené dílo. Během 20. století se ustálilo vnímání univerzální bílé kostky nejen jako neutrálního pozadí, ale i jako symbolického odtržení od světa. Brian O'Doherty v knize *Inside the White Cube* označuje za pionýra v propagaci uvedeného typu prezentace umění Alfreda Barra, Jr., prvního ředitele MOMA.<sup>49</sup> Snazší je však vidět vzestup *univerzální bílé krychle* jako důsledek tehdejších kontextů, kdy situace kulminovala v těchto konturách globálně. Tedy majoritní částí veřejnosti je *univerzální bílá krychle* vnímána jako dokonale submisivní služka velkého díla umožňující mu dokonalé zahledění se do sebe. Podobně jako ve Weinerově *Hře na čtvercení* vede sebestředný narcismus ve vztahu k nezištné podpoře do očekávané apoptózy, i současní umělci instinktivně tuší cosi neblahého a hledají naopak výraznější prostory označované dnes nadužívaným termínem *site-specific*.

Neopomeňme ani efekt, kdy právě sama *Univerzální bílá krychle* svým neotřesitelným postavením vytváří v umělci touhu vnutit jí specifickou tvář. Většinou jsou tyto projekty nákladnější a v některých případech vyžadují i

---

<sup>49</sup> Srov. O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press, 1999, s.76

kompletní rekonstrukci výstavního prostoru. Vzpomeňme v této souvislosti projekt *You* Urse Fischera. Jeho práce s prázdnou galerií není *site-specific* v pravém slova smyslu, je to práce s ideální galerií. Skutečnost, že většina výstav prázdné galerie se odehrává v *univerzální bílé krychli*, není dána pouze faktorem časového horizontu - k dispozici je přeci mnoho jiných alternativních prostorů. Věc je do značné míry dána také určitou estetickou normou, která se pro podobné případy vžila. Tento fakt většině proslulých výstav ubírá na revolučnosti, byla-li vůbec kdy záměrem.

Základním materiálem v případě vystavení prázdné galerie je, zdá se, galerie se všemi svými obvyklými aspekty. Prostor galerie ve vztahu k veřejnému prostoru však vytváří další nuance, stejně jako její lokalizace působí na výsledný význam díla. Působení výstavního prostoru na artefakt je pak další logickou problematikou, která má vztah i k prázdné výstavní prostoře. Statut galerie je tím, co galerii dělá galerií. Nikoli její prostor, který slouží jako výstavní prostor. Naopak negalerijní prostor, ačkoli za posledních 20 let nabyl na stejné důležitosti jako galerijní prostor, je něčím skutečně omezený. Výstavní prostory, jež běžně neplní funkci galerie, bývají chápány jako příliš výrazné a specifické pro účel vystavení prázdna, nevylučuje to však jejich použití.

Zatím poslední zlom v obecné výstavní praxi je uznání *off-space* ve velkém granty podporovaném světě uměleckého provozu. Nejedná se o zlom, jako spíše o postupné etablování atypických prostorů, které má kořeny v době ještě před prvními land-artovými projekty. Významný vzestup *off-space* koncepce se neodehrává v 70. letech, kdy bychom jej možná očekávali, ale až koncem 20. století. Určitou roli mohlo hrát, že se diskuze nad otázkami po funkci a statutu

umění zbavila počátečních negativních relací.<sup>50</sup> Malé nezávislé galerie obnovují důvěru v podstatu uměleckého projevu a snaží se stavět na odlišných hodnotách než „chrámy umění“. Jedním z významných rozdílů oproti velkoformátovým galeriím je uznání komunitního charakteru umění. Umění přestává být věcí veřejnou, ale je otevřeně prezentováno jako věc zájmových skupin. Taková změna obecného výstavního konceptu je zřejmá až z delšího časového horizontu.

Podívejme se blíže na aktuální podobu uvedených konceptů. Na jedné straně v rámci oficiálních institucí vznikají prostory, které nově řeší výstavní koncepci převážně po obsahové stránce. Pružnější sezónní výstavní plán a kurátorské projekty hraničních uměleckých disciplín, jsou chápány jako znaky progresivního vývoje institucionalizované galerijní produkce. Na druhé straně čerstvě rostou prostory, kde se v neobvyklém environmentálním kontextu vystavuje obvyklým způsobem, tedy často méně „progresivním“.

Galerie, která umožňuje vystavit sebe samu jako umělecké dílo, musí splňovat množství kritérií. Značná část výstavních prostor nesplňuje požadavky ideální galerie, unifikované bílé krychle, úměrně tomu se striktně konceptuální projev mísí s environmentem či objektovým sochařstvím. Tato problematika je v dalších kapitolách nastíněna, avšak jen do té míry, aby posloužila k vymezení apriorně konceptuálního pojetí.

Za většinou realizací *prázdné galerie* se neskrývá odmítání galerijního prostoru nebo škodolibost, ale touha jít za určitý zažitý rámec vystavení, resp. koncepce expozice. V tomto případě se většinou jedná o práce formálně spřízněné spíše se sochařstvím než s konceptuálním uměním. Tento specifický typ expozice se

---

<sup>50</sup> Pozn. Od 80. let výrazně narůstaly pochybnosti o smyslu termínu „umění“ a důvodech jej používat. Tento fakt lze logicky vztáhnout nejen k přijetí publikací H. Beltinga a dalších autorů odbornou veřejností, potažmo vzdělávacím systémem, ale i k etablování uměleckého projevu tematizujícího sociální solidaritu v 90. letech apod. „Umělecký“ bylo v debatách užíváno ve významu „příliš umělecký“. Tato atmosféra se však s příchodem 21. století jaksi samovolně rozplynula. Může jít však o pouhý dojem.

neobejde bez zásahu do materiálu výstavního prostoru.

Intervenování do veřejného prostoru umělci je dnes zažitou klasikou žánru. Intervence do veřejného prostoru nejširší veřejnost z principu spíše popuzuje, což je ostatně mnohdy záměrem. Intervence do galerijního prostoru se odehrávají většinou ve formě zásahů zcela poplatných veřejnému prostoru. Je těžké věc vidět v jasných obrysech autorského záměru. Pro příklad rovněž zmiňme Michaela Ashera jako jednoho z umělců, kteří se na vydefinování prázdného prostoru podíleli nejvíce a který zůstává inspiračním zdrojem mnoha zde zmiňovaných umělců. Asherova výstavní produkce s jasně čitelným společným jmenovatelem je překvapivě pestrá, v jedné ze svých expozic v galerii nezměnil vůbec nic. Například Asherova výstava *No title* v milánské Franco Toselli gallery 1973<sup>51</sup> (připomeňme, že nechal kompletně opískovat zdi a odkryl strukturu syrové zdi schované pod nánosem omítky. Obr.7) odhaluje fyzickou podstatu galerie a pracuje s ní jako s objektem. „Jádro“ galerie je častou inspirací. Práce francouzské umělkyně Amandy In *Snow* (2008) je brilantním příkladem identické formy s odlišným záměrem. Autorka taktéž zbavila galerii omítky. Plošným seškrabáním bílé barvy ze stěn galerie naznačuje, že bílý nátěr je vlastně hodnotou, tedy tím, co vytváří uniformní bílou kostku. Obnažené stěny se materializují jako artefakt a seškrabanou omítku v podobě prachu, resp. „sněhu“, si návštěvníci odnášejí na podrážkách bot a vynášejí jej dál do veřejného prostoru v nepředpokládané vzdálenosti (obr.15). V roce 2006 se tato autorka představila českému publiku v galerii Futura v Praze. V lednu 2012 v galerii Hit v Bratislavě opět pozměnila funkci bílé barvy. Trubky a další „ústrojí“ galerie, které mělo nátěrem v identické bílé barvě splývat se stěnami, přetřela do přímých sytých barev spojených

---

<sup>51</sup> BUCHLOH, B. Michael Asher - Anna Leonowens Gallery, 1974 in: *Voids- A retrospective*, Curych: JRP-Ringier, 2009, s.109



s modernistickou produkcí.

Specifikem je sekundární psychologický efekt nepohodlí, kterým se galerie může projevovat. Jaké může *prázdná galerie* způsobovat divákovi nepohodlí, kromě již zmíněného zklamaného očekávání? Marek Kvetáň a Richard Fajnor pod hlavičkou *Mr.B.R.A.* ve Studiu Trisorio Roma vymalovali interiér galerie svou DNA.<sup>52</sup> Vzorky DNA z kůže autorů, které si nechali odebrat v rodné zemi a ve speciální přepravce je dopravili do Říma, rozmíchali s bílou interiérovou barvou. Bílá barva byla identická s bílou barvou stěny, která zde byla doposavad, tedy přichází divák spatřit pouze prázdnou galerii. V galerii však byl obklopen DNA dvou umělců, každý ze vzorků DNA by se dal přiřadit jednomu či druhému, výsledná výmalba tak tvoří jakési společné tělo, do něhož divák vstupuje. Dle slov Richarda Fajnora, někteří návštěvníci vernisáže v momentě, kdy se dozvěděli o podstatě inkriminovaného díla, odcházeli, protože nemohli následné pocity unést. Stano Masár nechává diváka „vychutnat“ čekání ve *Waiting for a trisist's idea*. Chris Burden při akci *The hammer room* část diváků zamkl v oddělené části galerie, kdy ve větším prostoru zůstal zbytek návštěvníků s vystaveným kladivem. Bylo otázkou času, kdy druhá polovina návštěvníků vyslyší prosby o pomoc z uzamčené místnosti a použijí vystavený artefakt. Části galerie tedy slouží jako nástroje umělce a divák je tím kdo je opracováván. V případě práce skupiny Art & Language s klimatizací galerie, rovněž nešlo o rozdílnou teplotu v místnostech jako takovou, ale o to, aby divák zažil rozdíl teplot. Míra participace diváka se v případech *prázdné galerie* velmi liší. Introvertní projekty (např. Laurie Parsons či Bethan Huws, budou později přiblíženy), jsou spíše výjimkou.

---

<sup>52</sup> Pozn. *SKIN of Mr.B.R.A.* Studio Trisorio Roma, 2009.

V čisté podobě reprezentuje nakládání s galerií jako hmotou dílo *Your Sun Machine* Olaffura Elliasona.<sup>53</sup> Tato jeho raná práce se sestává z kruhového otvoru ve střeše, jímž na podlahu galerie dopadá světlo (obr.16). Díky ostrému kalifornskému slunci je i sluneční kotouč putující po podlaze velmi ostrých obrysů. Pokud se držíme formálního aspektu, je galerie prázdná a umělec ji nenahlíží nijak nezvyklým způsobem, chápe ji jako místo pro vystavení určitého, byť nehmotného, díla. Jak se pak dívat na dílo Carstena Nicolaie s názvem *Filter* (obr.17)<sup>54</sup>, kdy jsou tři místnosti galerie pouze osvětlené jednou ze tří základních barev spektra RGB? Není-li projektor artefaktem (ve videoartu rovněž není uměleckým dílem), pak je galerie prázdná? Zásadním faktorem je záměr, který v případě kuželu světla jasně indikuje sochařskou práci, byť se v galerii žádný hmatatelný artefakt nenachází. Tyto formální experimenty spadají spíše do „kategorie“ *světelná socha*.

Pod názvem *After 76* v roce 2007 Dorota Kenderová vystavila skvrny, které v galerii zůstaly po retuších děr od hřebíčků a dalších stop po předchozích výstavách. Jednalo by se o naši *prázdnou galerii*. Dorota Kenderová však obtížně zaznamenaným skvrnám pomohla na světlo výměnou standardních zářivek za zářivky s UV světlem, které nově natřenou barvu zdůrazňují. Divák tedy nemá v galerii vůbec pocit prázdna, protože je atakován atypickou barevností galerijního osvětlení (obr.18). Název *After 76* odkazuje na počet výstav, které v daném prostoru proběhly a na stěnách se „podepsaly“. Kategorii formálně prázdné galerie může tvořit i *zvuková socha*, která vytváří v galerii atypickou situaci. Práce s prázdnou galerií touto formou bývá velkolepá navzdory tomu, že v ní obvykle není co spatřit.

---

<sup>53</sup> Pozn. Olafur Eliasson - *Your sun machine* se odehrála v Marc Foxx Gallery, Los Angeles v roce 1997.

<sup>54</sup> Pozn. Carsten Nicolai - *Filter*, Dům umění, České Budějovice, 2011

Podobně si stojí i vstupy do galerijního prostoru Urse Fischera, který proslul devastujícími intervencemi do čistých galerijních prostor. Vedle estetizující varianty na Asherovo odstranění zdi mezi výstavním prostorem a kanceláří kurátora je asi nejvíce medializován projekt *You* (obr.19) z roku 2007<sup>55</sup>, kdy Fischer nechal odstranit podlahu v celém prostoru galerie a vybagrovat jámu cca 2 metry hlubokou. Autor tak posouvá pomyslnou „nulovou hodnotu“ prázdné galerie do minulových hodnot. V několika člancích o této výstavě<sup>56</sup> jejich autoři vztyčují otazník nad vztahem Fischerova *You* k téměř identickému dílu Chrise Burdena v MOCA, kde bylo vystaveno od svého vzniku, tj. roku 1986, až do roku 2008 (obr.20). Proč Fischer přímo nemluví o své práci jako o citaci Chrise Burdena, a naopak zmiňuje Michaela Ashera? My se domníváme, proto je zde v této šíři projekt uváděn, že právě důraz na artefaktální prázdnotu v galerii je tím, čím chtěl být Fischer poplatný Asherovu kánonu. Není výkop jako výkop. Fischerova galerie je prázdná a prázdno sestupuje až pod úroveň podlahy. Burdenův projekt, který mj. zabírá pouze část jednoho z výstavních sálů, spíše evokuje nedokončený archeologický výkop těsně před objevením něčeho dlouho očekávaného. Fischerův projekt *You* je šokující svou podstatou, přestože není nijak novátorský.

Fyzický útok proti galerii nemá rozhodně krátkou tradici. Zde k výčtu odstraňovačů stěn připišme ještě *Wall removal* Williama Anatasiho z roku 1966, Lawrence Weinera a jeho *A 36" X 36" removal of lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall* z roku 1968 či Bena Vautiera s *Faire un trou dans un mur* (obr.21), dokonce z roku 1960.

Tato díla, přes svůj jednoznačný vizuální efekt, nám jaksí z druhé strany otevírají další proud otázek o povaze prostoru galerie. Jednoduše, když jednoho dne někdo

<sup>55</sup> Pozn. Galerie Gavin Brown's enterprise, New York

<sup>56</sup> Pozn. např. SALTZ, J. *Can You Dig It?*, New York: Nymag 11/2007. [online]. Dostupné z: <<http://nymag.com/arts/art/reviews/41266/>>

zboří galerii celou, odveze sutiny a zahradí místo činu, kde je pak artefakt? Máme se za ním vydat na městskou skládku, nebo zůstává nehmatatelnou prezentací absence? Kolik stěn musí zůstat stát, aby bylo dílo v galerii? Tento hypotetický krok je jen vystupňovaným dlouhodobým trendem, nicméně prostor galerie uchopuje zcela odlišným způsobem. Prezentovaný konceptuální prvek vystavené prázdné galerie zdánlivě působí jako problém míry. Je to však problém základního uměleckého záměru, kdy stěžejním je esteticko-objektové hledisko, které na vyčištěném prostoru po stavbě nebude fungovat. Celkové vyznění projektu se v tu chvíli láme do gesta a mizí jeho interpretace jako „sochařského“ díla. Objektový přístup k věci je však menší, či větší měrou přítomen vždy. Potvrzuje to výběr prostoru, na nějž umělci kladou takový důraz. Z tohoto hlediska není „sochařský“ přístup v naší diskusi relevantní, přitom právě tento typ uměleckého uvažování zanechává prázdnou galerii fyzicky nejprázdnější.

### 5.5.2 Prohlašování

V roce 1953 Robert Rauschenberg vystavil vygumovanou De Kooningovu kresbu.<sup>57</sup> Dílu dal název *Erased de Kooning Drawing* (obr.22). Pět let před Kleinovou prázdnou galerií tak prezentoval jeden ze základních pilířů konceptuálních vstupů do uzavřeného uměleckého světa. Tento způsob *přisvojení* je neverbálním ekvivalentem *prohlašování*. V roce 1960 Frank Stella aplikuje nadkonceptuální metodu, když říká: „To, co vidíte, je to, co vidíte“.<sup>58</sup> Jak my můžeme vidět, je to pravý opak uvažování Yvese Kleina či Johna Cage. V roce 1961 do stejné galerie, v

<sup>57</sup> Srov. SCHMIDT-BURKHARDT, A. The Zeroing of Art. In: *Voides- A retrospective*, Curych: JRP-Ringier, 2009, s.295

<sup>58</sup> Srov. DIX, D. *Vražda ve flatlandu I- Vpád reálna v americkém abstraktním umění*, Praha: Umělec 1/2012 [online]. Dostupné z: <<http://divus.cc/london/cs/article/vrazda-ve-flatlandu-1-vpad-realna-v-americkem-abstraktnim-umeni>> [cit. 2014-01-02]

níž se tři roky předtím odehrávala *Le Vide*, poslal Rauschenberg telegram, jehož text zněl: „Toto je portrét Iris Clert, protože to říkám.“ Galerie Iris Clert v Paříži totiž pořádala výstavu portrétů Iris Clert, majitelky galerie.<sup>59</sup> Stěžejní úloha, jakou Galerie Iris Clert hrála při etablování konceptuálního umění, dopomohla budově samotné stát se legendou a vyhledávaným „artefaktem“. Genius loci je sám čistým materiálem, s nímž má umělec možnost pracovat. Téma Rauschenbergovy vygumované kresby a galerijní instituce napovídá mnoho o způsobu, jakým konceptuální umělec uchopuje prázdnou galerii. Je vygumovaná DeKoonigova kresba kresbou DeKoonigovou? Nikoli, je to Rauschenbergovo dílo. Podobně si umělecký záměr přivlastňuje prázdnou galerii, která nikdy nebude prázdnou galerií, prostou umění. Roku 1960 holandský umělec Stanley Brouwn označil všechny boty v amsterodamských obuvnictvích za své umělecké dílo.<sup>60</sup> Můžeme pozorovat, jakou váhu má denotace v rukou významných umělců. V Amsterdamu nevtrhly kulturychtivé davy do obuvnictví. Z podobných prohlášení se žádné nestalo faktickou realitou. Artefakt stvrzenky s textem, v němž sám autor prohlašuje, že nejde o umělecké dílo, by pouze sám nabyl umělecké hodnoty. Na *prohlašování* se v kapitole věnované sémiotickému výkladu opět zaměříme. *Prohlášení* je základním kamenem *ideální prázdné galerie*.

Termínem *neobsazená galerie* bychom mohli vhodněji opsat případ galerie, kdy není výstava uvnitř fyzicky uskutečněna a mnohdy je i divákovi vstup přímo odepřen. Základem pro tento způsob prezentace prázdná bývají *prohlášení* většinou ve smyslu institucionálně-kritické, v některých případech politicko-kritické pohnutky. Zde není mnoho prostoru pro nezáměrnost, neboť záměr sám

<sup>59</sup> Srov. HARRIS, R. *Signs, Language, and Communication*, London: Psychology Press, 1996, s.93

<sup>60</sup> Srov. DYMENT, D. *Stanley Brouwn*. Artistsbooksandmultiples, 4/2012 [online]. Dostupné z: <<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.cz/2012/03/stanley-brouwn.html>> [cit. 2014-01-02]

představuje majoritní část celého díla. Pro příklad popíšme výstavu *On Holiday* (původně *X-squared*), kterou duo Svetlana Heger a Plamen Dejanov od roku 1997 s úspěchem zopakovalo několikrát. Vedle projektu *For Rent*, který byl založen pouze na inzerci pronájmu galerie, v níž se výstava odehrávala, cedulkou na dveřích s nápisem "K pronájmu", má dvojice Heger a Dejanov i další práce v obdobném duchu. Pro naše téma je důležitý zejména projekt *On Holiday* (obr.23), který svým rozšířením o vyložené negalerijní formát působí jako dílo velmi kontroverzní. Podstatu projektu lze shrnout do několika vět, jak vyčerpávajícím způsobem činí Tomáš Lahoda ve svém článku *Loučení před dovolenou* přibližujícím tuto okrajovou formu konceptuálního umění. „Na výstavě, která tématizovala práci v kontextu umělecké produkce, vyvěsili jako jediný exponát ceduli s nápisem 'Galerie zavřena, dovolená'. Toto dílo se postupem času stalo jejich nejoblíbenějším a rádi by jej v budoucnu použili každý rok. Naposledy bylo dílo vystaveno letos v únoru v berlínské galerii Mehdi Chouakri. Galerie byla během výstavy zavřená a na stažené roletě byla cedula 'Galerie zavřena, dovolená'. Majitel a jeho štáb byli na dovolené a vskutku se nešetřilo na produkčních výlohách, od slunečních brýlí a plavek až po letenky a vybraný hotel“.<sup>61</sup> Projekt lze chápat v zásadě jako institucionální kritiku grantové politiky a uměleckého provozu. Tento projekt posunuje domnělou příčku svobodomyšlnosti uvnitř světa umění ještě o stupeň výše. Není bez zajímavosti, že premiéra tohoto projektu nebyla daleka soudní pře mezi grantovou agenturou a umělci. Umělecká akce však nepřekračuje meze disciplíny *prohlašování*, o níž ještě bude řeč, tedy jakékoli výhrady nebyly na místě. Pro náš region je další zajímavostí, že ve Vídni žijící Svetlana Heger se narodila v Brně (1968).

---

<sup>61</sup> LAHODA, T. *Loučení před dovolenou*. Praha: Divus, 4/1999. [online] Dostupné z: <<http://divus.cc/praha/cs/article/saying-bye-before-the-holiday>> [cit. 2014-01-02]

Rozpracovávání tématu, jež před více než padesáti lety přednesl Robert Barry, je vlastně tím nejtypičtějším prvkem časové linie prezentací prázdné galerie obecně. Pokud si vybereme určité systémově podobné projekty, nacházíme v nich identickou formu prezentace. Rozlišitelné jsou hlavně variované obsahy po stránce „přednesu“, nikoli obsahu uměleckého sdělení. Výstavu Michaela Ashera v Anna Leonowens Gallery (1974) nelze považovat za neobsazenou, přestože jediným autorským vstupem bylo ponechání nasvětlení galerie tak, jak zůstalo z předešlé výstavy (obr.24). Formálně identické gesto zanechání výstavního prostoru v jeho původní podobě je v případě práce Bethan Huwsové *Haus Esters Piece* (obr.25) uvěřitelně živé a my jej zde uvádíme jako příklad krajně osobního vztahu k problému *prázdné galerie*. Kunstmuseum v Krefeldu sídlí v budově kterou navrhl Mies van der Rohe. Huwsová odmítla do citlivě zrekonstruovaného prostoru zasahovat a výstavu pouze doprovodila textem složeným ze slov vytržených z rozhovoru na téma Miesovy vily.<sup>62</sup>

Pokud se soustředíme na moment *prohlašování* ve vztahu k artefaktu, nacházíme v něm možnost identifikovat jakousi podskupinu fabulativních objektů. Zde se téma *prázdných galerií* stává velmi křehkým a my musíme rozvážně našlapovat po tenkém ledě. Thajwanský umělec Lai Chih-Sheng v rámci výstavy *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012*<sup>63</sup> v jedné z místností nakreslil kruh největší neviditelnou křídou na světě. Do jaké míry je tato akce nefabulativní? Nemusíme sice na onu hru přistoupit, ale nikdo nás nemystifikuje tím, že neviditelná křída je vytvořena ze speciálního materiálu vyvinutého v NASA a je reálná. Vytvořme si však další z našich hypotetických výstav *prázdných galerií*. Tato hypotetická

---

<sup>62</sup> Srov. HEYNEN, J. *On the Haus Esters Piece Void*. In: *Voids- A retrospective*, Curych: JRP-Ringier, 2009, s. 135

<sup>63</sup> Pozn. *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012*, Hayward Gallery, London 2012.

expozice nám pomůže pochopit, jak se dá v *prázdné galerii* pracovat s *aurou* věcí a osob.

#### *Situace č.2*

Umělec deklaruje, že až do doby těsně před vernisáží byly v prostoru galerie složeny zlaté rezervy Německé centrální banky, nebo že středem místnosti dvě hodiny sem a tam procházel Yves Klein. Pouhá deklarace, kdy není jasno, zda je fabulativní či ne, spouští v divákovi představy, jež následně u určitých cílových skupin vyvolávají úžas a pocit zvláštního mrazení. Několik aktérů výstavy *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012* pracovalo právě v tomto duchu.

Na druhé straně, označí-li umělec něco za umělecké dílo, lze diskutovat o tom, zda se jedná ve světě umění o nezpochybnitelný fakt. Pokud se umělci podařilo přesvědčit nějakou hollywoodskou celebritu ke spolupráci, lze její přítomnost prohlásit za umělecké dílo. Jde-li však o fabulaci, co je v galerii vystavováno? Logický je příklon k interpretaci, že jde o nenaplněný projekt, resp. skicu či nápad. Samy tyto termíny indikují výchozí bod uměleckého díla, nikoli umělecké dílo.

Pokud vystavujeme fabulativní nehmatatelné umělecké dílo, je galerie prázdná. Vystavujeme-li prázdno, je galerie plná prázdna. Vystavujeme-li něco, co není, je galerie prázdná. Kdy a jak může umělec „lhát“? Můžeme mu věřit? Představení *prázdné galerie* je věcí důvěry.

Práce Petera Rónaie *Brněnský koncept*, lze použít jako příklad konceptuální logiky a prvku prohlašování. Již v 50. letech 20.st. se umělecké prohlášení stalo samostatným médiem a bylo verifikováno uměleckým světem. Rónaiův *Brněnský koncept* je jiným typem akce než „klasická“ *prohlášení* (vzpomeňme R. Rauschenberga, S. Brouwna či P. Manzoniho). Peter Rónai ve svém projektu *citoval*



všechny minulé, blíže neurčené *prázdné galerie*. Projekt byl vícevrstvý a konceptuálně komplikovanější. Projekty, jež jsou alespoň z části postaveny na prohlášení umělce, obsahují mnohé prvky „hry“. H.G. Gadamer odkaz ke hře připisuje konec konců veškerému umění. Účast ve hře je podmíněna akceptováním pravidel a důvěře v ně. Uměleckému prohlášení buďto uvěříme nebo neuvěříme. Ve druhém případě popíráme existenci uměleckého díla.

Výstava *Voids – A Retrospective* je v tomto světle zbytečně šroubovaná a nedůvěryhodná. Nestala by se jinou ani v případě, že by byly vystaveny dokonalé repliky původních prostor nebo se tytéž projekty odehrály v týchž galeriích a podobně. Výstavy prázdných galerií byly jednoznačně projektovány jako oddělené výstavní projekty. Jsou-li jednotlivé výstavy naskládány na jednu „hromadu“, stane se pravý opak retrospektivy, výstavy se „slijí“ do jedné velké výstavy prázdné galerie. Naprosto stejného výsledku dosáhl Peter Rónai ve svém projektu, byť výsledný efekt nebyl tak spektakulární. Ve své době, roku 1997, zůstala výstava *Brněnský koncept*, téměř nepovšimnutá. Peter Rónai o výstavě sám mluví jako o kompletní citaci, včetně prací svých.<sup>64</sup> Kurátor výstavy Pavel Liška v průvodním textu k výstavě píše: „Prázdný prostor se nepřetvařuje, stojí před námi nahý, takový, jaký skutečně je. Prázdný prostor nabízí volný prostor k přemýšlení. Prázdný prostor Vás vede k Vám samotným. (...) Prázdný prostor nemůže vystavit každý. Prázdný prostor je výrazem odvahy – nechali by jste si svůj byt zcela prázdný?“<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Pozn. Užitou „sebacitáciou“ autor poukazuje na výstavu, která se konala v Galerii Cypriána Majerníka v roce 1991 pod názvem R.M.U.S.R.V.K.P.R.

<sup>65</sup> MASÁR, S. *Výtvarné manipulácie s miestom (site specific), priestorom, situáciou, historickým, psychickým a existenciálnym časom diváka*. Bratislava, 2012. Dizertační práce. Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave. s. 20

Pokud existuje neukotvitelná forma, jakou je prázdno v galerii, lze s ní nakládat pouze lexikálním způsobem, a to pouze a jen jako s citací. Výše uvedený náhled toto přehlíží, ačkoli věc Peter Rónai náležitě exponuje. Nikdy nenajdeme objekt „nahý - ve své vlastní podobě“ tam, kde se nachází citace, ledaže by citace *prázdných galerií* byla přirozenou vlastností prázdné galerie, a to není. Citace je vždy přejatým prvkem. V opačném případě by prázdná galerie fungovala jako *perpetum mobile* a vytvářela donekonečna citace sama sebe, kdykoli na ni pohlédneme. Byla by to její přirozená, neodstranitelná vlastnost, a takto uzamčena v tautologii by ignorovala jakýkoli jiný umělecký záměr. Divák může ze své pozice vřadit prázdno do galerie jako přejatý prvek, nicméně implikace není citace.

Pro náš text je *Brněnský koncept* významný hned v několika ohledech. Prvním z nich je vztah galerie k okolí. Tomu se budeme věnovat v dalších kapitolách. Dále nás zajímá kritický podtext projektu. Tedy *prázdno* (nic kloudného se neděje) znamená *brněnský koncept* (umělecká scéna v Brně byla tehdy mnohými vnímána jako „ta konceptuální“). Kritiku můžeme chápat jako obecně institucionální, ale i jako osobní vymezení vůči nabubřelému pojmenovávání fenoménů podle autora či místa vzniku. Konečně nejzajímavějším bodem je určitý *horizont událostí*. Konkrétně o tomto projektu Peter Rónai mluvil jako o citaci všech předešlých *prázdných galerií*. Rónai si nelámал hlavu s tím, co znamená prázdná galerie a které všechny galerie to jsou, jež citoval. Toto gesto mělo znamenat tu poslední všepohlcující prázdnou galerii. A další z *prázdných galerií*, které kdy budou následovat, do ní opět spadnou, neodvratitelně přitahovány minimální hmotou o nekonečné gravitaci.

### 5.5.3 Kurátor

Kurátoři jsou specifickou částí divácké obce. Jejich funkce v uměleckém provozu se dá popsat jako funkce diváka zodpovědného za výstavu, s možností vstupu do finální prezentace. Střídání logické a aporématické báze v uměleckém projevu je důležitý prvek, který poukazuje na rozdíl mezi uměleckým a kurátorským vstupem. Co znamená pozice kurátora v projektech *prázdné galerie*? Zde hraje kurátorský post výraznou roli právě proto, že se téměř nic nevystavuje. Z toho důvodu samozřejmě odpadá nekonečná diskuze o instalaci artefaktu, nasvětlení a podobně. O to větší důraz je kladen na schopnosti kurátora projekt obhájit před nejširší veřejností.

Dnešní systém financování kultury je výrazně byrokratický a potřebuje zastřešující element, tj. osoby s jasnou odpovědností za „nevyzpytatelné“ umělce. S rozšířením kritériálního rámce umění v raném 20. století se zároveň zvýšila důležitost jeho arbitra či garanta, jenž má důvěru veřejnosti. V případě umění, které nenabízí divákům nic hmatatelného, se příslušné hybné orgány společnosti pragmaticky obrací k lépe ověřitelné kvalitě, a to ke kvalitě samotných arbitrů. V posledních dvaceti letech se v Čechách pozice kurátora výrazně posílila, zvýšily se nároky i zájem umělců o to, být kurátorem. Jedním z nejdůležitějších používaných kritérií pro výběr vystavujících se celkem nešikovně stala nikým nedefinovaná kvalita. Je to spíše filosofická otázka, zda kvalita je něčím metafyzickým, či zda je souborem vyvíjejících se faktorů. Co lze nicméně s jistotou tvrdit je, že pouze umění s určitou kvalitou může být pro společnost efektivním nástrojem udržení kultury. *Prázdná galerie*, jak jsme již dříve naznačili, má stále potenciál vzrušovat přispěvatele regionálních zpravodajství a deníků, tedy je vlastně žádoucí v jejím vystavování globálně vytrvat. Mediálně viditelnější subjekt

s větším *kulturním potenciálem* obvykle získává vyšší finanční podporu, ať už jde o pro projektové „státní“ i sponzorské „soukromé“ podporovatele. Úspěch projektu u nejužší odborné veřejnosti tvoří určitý precedens, kterému se ve výsledku divácká obec přizpůsobuje, neboť respektuje pohled odborníků. V zásadě však lze předpokládat, že opakováním určitý model získává na popularitě a zároveň ztrácí svoji původní energii, získává statickou složku (pozici) na úkor dynamické složky (originality). Proto se také neustále naskýtají otázky, zda nebylo *prázdných galerií* už příliš a co stojí za tím, že nejmladším umělcům nepřipadá forma prázdné galerie překonaná.

*Stálá pozice* je nutným předpokladem k možnosti dlouhodobé existence v rámci uměleckého provozu. Umělec je shledán důvěryhodným a může garantovat odpovídající úroveň produktu. Tato legitimizace dodává praktickým imperativům normativní důstojnost.<sup>66</sup> Je to funkční řešení, není však příliš šťastné v případě projektů, pro něž nemá systém „posvěcování“ ověřené normativy. Tyto projekty nejen že překračují formu obecně chápáného artefaktu, ale někdy jdou i mimo linii utvářenou odbornou veřejností. Strategie neustále se obracet k půl století starým výstavám prověřených klasiků, může do značné míry blokovat živý proud v aktuálním výtvarném umění.

V předchozích kapitolách jsme upozornili na problematiku „kurátorského umění“ v případě *Voids - A Retrospective*. Selektivní přístup kurátora vytváří vztahy mezi artefakty, zbavuje je některých kontextů a přidává nové. To je stejná práce, kterou dělá i umělec na úrovni artefaktu. Obvykle kurátor manipuluje s artefaktem na úrovni výstavního prostoru, pokud zároveň manipuluje rovněž s „vnitřním“ artefaktem, jedná se o součinnost na bázi produkce umění.

---

<sup>66</sup> Srov. LUCKMANN, T.; BERGER, P. Vznik symbolických světů . In: *Řád a moc*. 1. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2005. s. 375

„Kurátorské umění“ není pejorativní přívěs, je to fakt, kterému pouze chybí oficiální pojmenování.

Výstava *Voids – A retrospective* nebyla přisvojením v pravém slova smyslu, ani rekonstrukcí výstav. Byla uměleckým dílem autorů, teoretiků, kteří mu dali formu rekonstrukce výstav a obsah, který můžeme dekodovat jako přímou citaci nejvýznamnějších autorů. Výstava *Voids – A Retrospective* nemohla věrně znovuotevřít jedinou výstavu *prázdné galerie*. Výstavy *prázdných galerií* mohly být „autorizované“, nebyly to však „ony“ legendární výstavy. Nemůže být tedy řeč o retrospektivě. Fabulativní nakládání s vědeckou prací již bylo nastíněno v několika příkladech. Práce kunsthistoriků se tomu nemůže vymykat. Výstava jako projekt se může neustále opakovat a, pokud nejde o *site-specific*, děje se tak naprosto běžně. Výstava *prázdné galerie* je výstavou bez artefaktů. Pokud ji jednou realizujeme, realizujeme projekt. Znovu realizovaný projekt nemá smysl, je-li realizován stejným způsobem. Dnes je standardem opakovat legendární performance. Vzniká jiné dílo, jiná autenticita. Jak jinak se tedy s problémem instalace popasovat? Kurátoři výstavy *Voids – A Retrospective* si byli těchto limitů naprosto vědomi a pracovali nikoli s konkrétní výstavou *prázdné galerie*, ale s *ideální prázdnou galerií*. Výstava *Voids – A Retrospective* byla formálně rozdělena do devíti v zásadě nerozlišitelných celků (obr.26). Jednotlivé oddíly se lišily pouze velikostí a cedulkou s názvem a jménem autora. To je evidentně účelová věc, která funguje ve finále i trochu protismyslně. Jak by *Voids – A Retrospective* působila v případě, že by divákovi byl představen jeden prázdný architektonický prostor s devíti cedulkami vedle sebe? Devět děl znamená devět prázdných prostorů, které prázdnost „materializují“. Peter Rónai ve svém díle *Brněnský koncept* dokázal v jedné výstavní prostora materializovat všechny prázdné galerie. Autor tehdy

přímo pojmenovával problém citace jako výchozí téma. Rónaiova snaha zastřešit problém *prázdné galerie* by vyzněla daleko razantněji, nebýt popularizačních komentářů jako součásti výstavy.

Vědecký nátlak činí *Voids – A Retrospective* v očích veřejnosti serióznější a vypovídá o kunsthistorických ambicích projektu. Není jiného důvodu, proč prostor členit, ani jej pro efekt opatřovat popiskami. Náplní práce organizačního týmu výstavy *Voids – A Retrospective* byla z největší části komunikace s autory děl. Význam této výstavy tkví v tom, že díla jsou autorizována. Na výstavě *Brněnský koncept* díla autorizována nebyla. Lze se domnívat, že by světoví umělci případné žádosti ostatně nevyhověli a svá díla v galerii Jaroslava Krále v Domě umění v Brně autorizovat odmítli. Pokud ovšem je o totéž požádá světově významná galerijní instituce, je věc jasná. Výjimku tvořil Michael Asher, který dal souhlas pouze k prezentaci v katalogu a na výstavě není zastoupen. Michael Asher své odmítnutí zdůvodňuje: „Každá z mých instalací bez objektů, která prezentuje jen výstavní prostor, adresuje specifické otázky a týká se detailů v kontextu daného prostoru. Tyto výstavy jsou nepřenosné. (...) Aktualizace jakékoli takovéto výstavy by znamenala změnu jejího významu a stala by se tak novým dílem, které by velmi pravděpodobně adresovalo jiné otázky.“<sup>67</sup> Výstava *Voids – A Retrospective* tak, jak byla řízena kurátorským týmem, odkazuje k faktu, že prázdno není nic, ani absence čehosi. Prostě nic, čemu by se měl přikládat význam. Prázdno je tu pro všechny a každý s ním může dle libosti nakládat.

Věc je však komplikovanější, protože se nejedná o prosté prázdno. Nejedná se ani o koncepty prázdné galerie. Divák musí koncept jednotlivých výstav hledat v katalogu. Na zdi je jen „odkaz k dílu“. Byla tato výstava dokumentem, nebo

---

<sup>67</sup> COPELAND, M. Qualifying the Void. In: *Voids- A Retrospective*. Curych: JRP-Ringier, 2009, s. 169

vlastním uměleckým dílem? Pokud bychom chtěli výstavu *Voids – A Retrospective* udržet jako dokument či znovustvoření, narazíme na znaky jasně mluvící proti. Do jaké míry je legitimní, nechat toto nové dílo autorizovat legendami uměleckého provozu? *Michael Asher* věc rozkrývá naprosto čitelně. Nespecifikovaný prostor uměle vytvořený uvnitř architektury muzea je artefaktem a je lhostejno, že jeho autory nejsou umělci, ale kurátoři. Status umělce se pomalu rozplývá, rozmazává a kryje s dalšími účastníky uměleckého provozu. Z určitého úhlu pohledu je tato výstava opovrženímhodným falzem. Kurátorský tým věc divákovi představil způsobem, že těchto devět prostorů jsou ony legendární výstavy, ačkoli tradičním „drobným písmem pod čarou“ přiznávají, že na výstavě není nic takového.<sup>68</sup> Určitě by výstava mohla existovat a komunikovat pouze jako katalog nebo virtuálně vytvořené místo po vzoru Ondákova *Virtual Museum of Contemporary Art*. Jenže varianta *Voids – A Retrospective* zde ještě nebyla, proto musela vzniknout v té formě, v jaké vznikla. Dost možná, že jedině díky této formě byla výstava světoznámou a úspěšnou. Ba co více, problematika prázdné galerie by nejspíše dál existovala na periferii zájmu odborné veřejnosti, nebýt právě *Voids – A Retrospective*.

Ačkoli katalog *Voids - A retrospective* je širokým kompilátem, obsahuje i pokusy o hlubší analýzu problému. Celkově v nás po přečtení 900 stránkového katalogu může vzniknout dojem, že existuje něco jako izolovaná linie prázdné galerie. Jednotlivé výstavy jsou zde řazeny chronologicky a dojem prázdna je společný všem uvedeným projektům. Pozornějšímu čtenáři však těžko unikne kunsthistorická účelovost a umělost, s jakou jsou tyto expozice vyňaty z původních kontextů. Opět i v tomto případě termín „prázdnost“ slouží jenom jako sekundární znak či

---

<sup>68</sup> Srov. PACQUEMENT, A. Foreword. In: *Voids- A Retrospective*. Curych: JRP-Ringier, 2009, s. 23

dojem, který má pospojovat něco nekonzistentního, a to jak po obsahové, tak překvapivě i po formální stránce

#### 5.5.4 Divák a sociální prostředí

Přes svou rámcovou podobnost je umělecký provoz specifický „od města k městu“. Vztah diváka a umění je v globálním měřítku odpovídající příkladům *prázdné galerie* v Čechách a na Slovensku. Dominik Lang, Roman Ondák, Matěj Smetana, Július Koller, Peter Rónai, Jiří Valoch a další jsou osobnosti, které mají nezaměnitelnou pozici na poli českého a slovenského konceptualismu. Jejich práce týkající se prázdné galerie bývají většinou méně známé. Pro jednu část umělců je *prázdná galerie* disciplínou, kterou ještě nevyzkoušeli, pro druhou, výrazně menší, část je pak skutečnou expozicí rozčarování či výrazem nesouhlasu. Nejexaktněji kritickou, nebo spíše nihilisticky ironickou byla právě výstava Petera Rónaie *Brněnský koncept*.

Umělecký provoz v Čechách, potažmo v postkomunistických zemích, má některá specifika. Proto vysvěcení galerie (obr.27) v díle Matěje Smetany<sup>69</sup> má jiné kontexty v Brně než tentýž akt ve Vídni. Celkové vyznění pak bude opět jiné v Jižní Americe. Tedy jedním z důležitých poznatků je, že koncept té které prázdné galerie je lokálně přenosný. Jakmile je však translokace spojena se změnou kulturního klimatu, mnohé z původního uměleckého záměru nabírá škálu odlišných významů. Sami umělci tuto změnu cítí a dílo formálně přizpůsobují, případně je v určitých souvislostech vůbec nevystavují. Pokud uvedenému rámci chybí návaznost na kulturně-sociální a dějinné kontexty, může se umělec

---

<sup>69</sup> Pozn. Matěj Smetana, *Neobyčejná místnost*, Galerie G99, Brno, 2007



nevědomky dopustit pikantních faux pas. Obecný kulturní rozhled a zevrubné seznámení se s okolím expozice jsou nutné kroky i v případě *prázdné galerie*. Na druhé straně může přeci i divák z jiného kulturního klimatu demonstrovat nasazení a trpělivost a sám si dohledat původní kulturní kontexty, což se ostatně děje v případě uměleckých děl světového významu. Émile Hennequin vztahuje tyto problémy ke struktuře jazyka kultury, nikoli faktické lokaci, jeho teze jsou nicméně staré přes sto let.<sup>70</sup> Hennequin předznamenává orientaci sémiotiky druhé poloviny 20. století, např. Lotmanův model *sémiosféry*, který rozebereme v další z kapitol.

Nejde pouze o model, problém mnozí umělci vnímají hlouběji v neznakové vrstvě díla. Ilya Kabakov, zřejmě nejvýznamnější persona moskevského konceptualismu 80. let, tvrdí, že prázdnota je „měřítkem naší doby a místa (...) a že ruská prázdnota je jiná nežli euroamerická, která vidí prázdnotu jako nedostatek, zatímco ruská prázdnota je aktivní síla-transcendence s historií.“<sup>71</sup> Ruské prázdno Kabakov chápe jako „Auru, která přichází z naší minulosti (...) a je tím, co nám brání upadnout do nevědomosti i tím, co nazýváme naše kultura, náš vnitřní svět.“<sup>72</sup> Projekt *The Empty Museum* (2004)<sup>73</sup> Kabakov pojal jako vestavěnou dřevotřískovou imitaci galerie uvnitř galerie. Potěmkinádu, evokující luxusní dojem, nabourávala melancholická ošumělost semišem potažených lavic (obr. 28). Ke správnému čtení této instalace je nutná informace, že toto je ono ruské prázdno. Galerie není prázdná, prázdno je v ní vytvořeno a ohraničeno: zde končí „ruské“ prázdno a zde začíná „americké.“

<sup>70</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005, s.102

<sup>71</sup> STRAUSS, D.L. *The Empty Museum-ILYA AND EMILIA KABAKOV*, Artforum 4/2004 [online]. New York: Artforum. Dostupné z: <<http://artforum.com/inprint/issue=200404>> [cit. 2014-01-02]

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Pozn. Ilya and Emilia Kabakov *The Empty Museum* ve Sculpture Center and Sean Kelly Gallery v New Yorku.

Je-li v New Yorku vystaven „ruský“ prostor, izoluje v sobě diváka a dává mu nahlédnout do země za oceánem. Přestože reprezentace myšlenek jako uměleckého díla vytváří neredukovatelný znakový útvar a „ruský“ prostor sám v sobě nese autentické kódy, nelze jej vždy vnímat nezávisle na lokaci. *The Empty Museum* bude cele překódováno, objeví-li se v některé z galerií v Rusku.

„Architektura je konkretizací existenciálního prostoru.“<sup>74</sup>

Výstava prázdného prostoru jako uměleckého díla je cele postavená na kontextech, které divák pochopitelně musí znát. Určitá hermetičnost paktu mezi divákem a umělcem ukazuje na možnost neúplného porozumění u té části veřejnosti, která právě není o jistých kontextech zpravena.

Ačkoli se na první pohled jeví koncept *prázdné galerie* jako konsensuální obraz v bezčase, jedná se o událost vnímanou všemi smysly v určitém čase. Nejenže některé projekty přesně časují divákovy reakce, mnohé další se cele „stěhují“ do myslí diváků. Tato událost ovšem nemusí být nutně imaginativní povahy, což nevylučuje určitou psychologickou apropiaci. Nejenže některé projekty přesně časují reakce divákovy psychiky, mnohé projekty si pohrávají s tendencí vytváření nového výtvarného jazyka. Posun výtvarného jazyka pracuje se zpětnou vazbou od diváka a zvětšuje prostor pro kreativní participaci z jeho strany. Vybavíme-li si opět výstavu Simona Popea *Gallery Space Recall*, zjišťujeme, že divákovi je nabídnut vzorec, avšak pravidla a jazyk si divák vytváří sám. Tímto výstava jaksi zastřešuje nekonečný počet artefaktálních výstav. Jazyk *prázdné galerie* je pak jakýmsi prajazykem, nikoli metajazykem, jímž promluví umělecké dílo.

Autoři výstav *prázdných galerií* považují za stěžejní viděnost výstavy, není-li s přítomností diváků přímo počítáno. Lokalizovaná myšlenka je ve své podstatě

---

<sup>74</sup> PĚTOVÁ, M. Prostor jako prostor (k) jednání. In: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004. s. 256.

jediným důvodem, proč divák z řad odborné veřejnosti výstavu musí vidět. Tento typ konceptu může existovat jako projekt na papíře, nicméně apriorní práce se statusem galerie většinou kamennou galerii vyžaduje. Takový prostor, jak již bylo zmíněno, musí splňovat množství podmínek, z nichž nejčastější je jeho indiferentnost. Tyto parametry musí mít galerie nikoli z rozmaru umělce-autora, ale kvůli snadnějšímu uchopení výstavy ze strany diváků.

V roce 2012 proběhla v Hayward Gallery v Londýně souhrnná výstava neviditelných artefaktů *Art About the Unseen 1957-2012*. Neviditelnost artefaktu byla podmínkou pro vystavení. Asi nejsvětlejším a zároveň nejvtipnějším momentem celé výstavy byla práce Bethan Huwsové. Autorka najala několik profesionálních herců, aby předstírali, že jsou diváci, a chovali se jako běžní návštěvníci galerií. Tedy si skutečný návštěvník nebyl jist, zda opodál stojící divák svůj zájem jen hraje nebo je stejně „skutečným“ návštěvníkem.<sup>75</sup>

Divák/čtenář je základním členem, s nímž počítá teorie výtvarného umění i sémiotika již více než sto let a někteří autoři (např. Umberto Eco) jej mají za stěžejní prvek ve fungování uměleckého díla. Jak můžeme vytušit z výše prezentovaných příkladů, autor uměleckého díla si vytváří fiktivního, ideálního diváka, k němuž se vztahuje. Dnešní divák ve své procentuální většině, je do značné míry neochotný dešifrovat komplikovanější sdělení. *Prázdná galerie* většinou patří mezi ta srozumitelnější díla. Základní vazba, jak se ukazuje, je v případě prázdné galerie funkční opět na bázi sémiotických pravidel. Již Joseph Kosuth definoval konceptualismus jako umělecké vyjádření na jazykové bázi. Principem konceptualismu je, že artefakt lze bez problému nahradit sérií psaných

---

<sup>75</sup> Srov. CUMMING, L. *Invisible: Art About the Unseen*. *The Guardian* 7/2012 [online]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/17/invisible-art-about-unseen-hayward-review> [cit. 2014-01-02]

instrukcí.<sup>76</sup> Musí existovat někdo, kdo tyto instrukce naplní. Vztah uměleckého díla a diváka rozpracovával např. Heidegger či Kant. Katalog výstavy *Voids - A Retrospective* upozorňuje na existenci textů ze starověké Číny řešící vztah umělec – artefakt – divák. My se této rozsáhlé problematice budeme podrobněji věnovat v samostatných kapitolách. V případě *Prázdného muzea* Illyi Kabakova, stejně jako v případě Mlčochovy galerie – noclehárny<sup>77</sup> je prázdno náchylné k posunu úhlu pohledu v závislosti na lokalitě, již autor reprezentuje, resp. podmínek, z nichž vzešel. Divák okamžitě začne interpretovat prázdno galerie v závislosti na síti sociálních vztahů, které u autora předpokládá. Hypotetické vystavení prázdné galerie Damienem Hirstem bude diváky vnímáno jinak, než do puntíku tentýž projekt vystavený ukrajinským aktivistou. Arogance či zoufalství nejsou slova, která by teorie výtvarného umění používala často. Absence kontextu vztahujícího se k výchozímu sociálnímu stavu autora a přihlídnutí k pozitivní či negativní předpojatosti diváka, činí z přísně kunsthistorického náhledu nevěrohodný a zavádějící popis.

*Institucionální kritika* může mít množství různých forem, od konkrétního adresování po sociální angažovanost či jinak společensky prospěšnou činnost. Nejcitovanější teze institucionální teorie umění (George Dickie) nebo teorii sociálních polí aplikovanou na výtvarné umění (Pierre Bourdieu)<sup>78</sup> lze srozumitelně nahradit prozaickým konstatováním o fundamentálních vztazích. Tento tvar je totiž východiskem naprosté většiny projektů, jež mohou nést

---

<sup>76</sup> GLENN, M. *Joseph Kosuth*. Artmuseum [online]. Dostupné z: <[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=528](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=528)> [cit. 2014-01-02]

<sup>77</sup> V roce 1980 Jan Mlčoch nechal v Amsterdamu přeměnit prostor galerie De Appel na bezplatnou noclehárnu.

<sup>78</sup> Pozn. DICKIE, G., Co je umění? Institucionální analýza. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

BOURDIEU, P., *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.

přízvisko angažované.

Za povšimnutí jistě stojí i práce Marie Eichhorn či Laurie Parsons. Prázdná galerie, je-li jako konceptuální dílo začleněna do výstavního mainstreamu, začíná mít punc kýčovitosti. Tomuto faktu se brání Laurie Parsons. Na svoji výstavu prázdné galerie nikoho nepozvala ani ji neuvádí ve svém CV. Galerie Lorence-Monk v New Yorku, kde se tato výstava odehrála, rozesílala prázdnou pozvánku, pouze s adresou galerie (obr.29). Informace o autorce, název a jakékoli datum na pozvánce chyběly.<sup>79</sup> Její zamlčenou výstavu lze interpretovat jako odmítnutí artistního spekulacionismu, na druhé straně však může jít jen o další krůček v linii soutěže o co nejmenší vizuální vstup. Toto dilema řeší text *O odcházení v současném umění* Terezy Stejskalové.<sup>80</sup> Laurie Parsons je v textu popisována jako osobnost nedůvěřující aktuálnímu uměleckému provozu, která na „mizení“ dlouhodobě pracovala. Vystavení prázdné galerie v případě Yvese Kleina nemělo významy nedůvěry v uměleckou formu. Barryho šprým s uzavřenou galerií je rovněž produktem víry v rozšiřující se diskurz konceptuálního umění. Prázdná galerie od Laurie Parsons je ale závažným gestem odmítnutí.

Práce Marie Eichhorn nejsou cele postaveny na institucionální kritice. Její příznačně ženský přístup však oponuje ambicióznímu kalkulu, v uměleckém provozu vídaném ne zcela zřídka. Maria Eichhorn je jednou z nejspornějších umělců uvedených v katalogu *Voids - A Retrospective*. Její citovaná výstava *Money at Kunsthalle Bern* (obr.30) nebyla prázdnou ani jedinou chvílí. Maria Eichhorn za peníze určené k realizaci její výstavy najala stavební firmu, aby během trvání

---

<sup>79</sup> Srov. NICKAS, B. Laurie Parsons. In: *Voids- A Retrospective*, Curych: JRP-Ringier, 2009, s.115

<sup>80</sup> Srov. STEJSKALOVÁ, T. *O odcházení v současném umění- pokus o analýzu jednoho fenoménu* [online]. Sešity VP AVU. Dostupné z: <<http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2010-8/stejskalova.pdf>> [cit. 2014-01-02]

výstavy opravovala zanedbaná místa. Diváci mohli během výstavy potkávat dělníky na lešení apod. Vzniká otázka, do jaké míry Cageova idea naslouchání, zde pozorování procesu rekonstrukce, může učinit galerii prázdnou. Záměr umělce prázdnou galerii zaplnit skutkem lze vnímat opět dvojím způsobem. Skutek nabývá povahy uměleckého faktu přímo, v opačném případě skutek odmítá pozici uměleckého díla, jde o prostou opravu budovy sloužící veřejnosti, status uměleckého díla pak nabývá nepřímou. Tyto dvě možnosti jsou v našem textu vnímány odděleně, ačkoli mohou mít paralelní působnost. Není vhodné směřovat institucionální kritiku se sociální angažovaností, natož mezi nimi dělat rovnítko. Institucionální kritika *prázdné galerie* poukazuje na problémy uměleckého provozu, nikoli na problémy společnosti obecně. Často však galerijní instituce stojí umělci jako zástupný model institucí všeho druhu. Takový je i případ *Money at Kunsthalle Bern*. Sociálně angažovaná gesta musí být jako umělecký kus a priori vnímána, jinak by šlo pouze o činy sociálně citícího člověka a nebylo by je možné realizovat v galerii. Jestliže jsou autory vnímána jako rozšíření aktuálního diskurzu, nemohou být diváky vnímána jako institucionálně kritická, neboť instituce sama bere rozšířený diskurz za vlastní. Kritika, subverze a tušení, že je přínos výtvarného umění přeceňován, jsou v projektech prázdné galerie latentně přítomny samy o sobě, ze své podstaty. Nemusí být uměleckým záměrem, autoři je mohou odmítat, a přesto prázdná galerie bez výjimek připouští tuto interpretaci. Prázdno je zde stejným symbolem jako rudá hvězda a další piktogramy, jejichž konsensuální význam převyšuje autorský záměr a výklad. Fakt mnohdy neobjektivního nakládání se subvenčním balíkem v oblasti kultury, a vůbec nemožnosti objektivního stanoviska obecně, dává divákovi možnost vztáhnout galerii bez viditelných artefaktů k odmítnutí jako gestu. Pokud by svět

umění byl křišťálově čistý, bez vyhraněného vkusu, sympatií či antipatií, bylo by naopak těžké něčemu takovému, jako je *prázdná galerie*, přiřknout aspekt *institucionální kritiky*.

Práce Romana Ondáka *More Silent Than Ever*<sup>81</sup> není angažovanou v pravém slova smyslu. Připomenutí „Velkého bratra“ rozpohybovalo další kontexty, protože se k nim atributy projektu váží samy o sobě. Sociální angažovanost je v Orwelově knize zřejmá. Kniha, posléze film, se staly ikonickými do té míry, že dnes nelze neoznačit jakékoli umělecké dílo, v němž je použito odposlouchávací zařízení, za angažované, když ne politicky, pak alespoň sociálně. Velkou devizou projektu samozřejmě je, že autor pochází z postkomunistické země a projekt je tak autentičtější. Problémem naopak zůstává, že k těmto spojením není důvod, Roman Ondák nebyl žádným disidentem a projekt ani žádný výrazný politický podtext mít nemá (obr.31).

*Prázdná galerie* není z principu institucionálně-kritická, je jen tímto způsobem vnímána, protože se odehrává v galeriích se zavedeným statusem a galeriích, které jsou pod ustáleným finančním proudem. Prázdná galerie uskutečněná mimo prostor, participující na uzavřeném světě nespecifikovaných pravidel uměleckého provozu, nemá smysl. Proto musel Roman Ondák „neviditelnou galerii“ představit alespoň v dosahu přehlídky světového umění. „Galerie“ není faktická, tváří se ale, jakoby participovala na výstavbě nejvyšších pater uměleckého provozu. Proto se *prázdné galerie* nemůže dařit v nezávislých galeriích a improvizovaných prostorech bez významu. Sami umělci vybírají místa tak, aby se prázdno stalo tím dech beroucím spektaklem. *Virtuální muzeum současného umění* (obr.32) Romana Ondáka, které vystavil „nadivoko“, avšak v pomyslném rámci

---

<sup>81</sup> Pozn. 2006, GB Agency, Paříž ; 2009, v rámci Voids- A Retrospective, Paříž, posléze Bern.

megashow Benátského bienále v roce 2003, je nutné chápat jako projekt s výrazným institucionálně-kritickým podtextem. Mimo budovu Arsenale Ondák položil „základní kámen“ galerie bez myslitelných hranic, do níž se vejde všechno myslitelné současné umění. Jasnou indikací institucionální kritiky může být i dopis, který Roman Ondák adresoval slovenskému Ministerstvu kultury, s žádostí, aby finančně podpořilo jeho záměr založit toto muzeum.<sup>82</sup> Samotný název odkazuje k velkolepým ambicím, které se virtualizují do v podstatě očekávaného gesta nemožnosti je uskutečnit.

Prázdný prostor je v duchu aktivismu využíván minimálně. Úvahy, do jaké míry je umění obecně politické či angažované, necháme stranou. Galerie totiž nemá téměř žádnou politickou moc. Galerie jakoby jakékoli aktivity tímto směrem uzavírala do sebe před zraky okolí. Co se odehrává za zdmi galerií, však poznamenává naše hodnoty a emoční složku naší osobnosti. To je důvod, proč se zde daří také projektům se sociálním aspektem. Přímá analogie k explicitní sociální angažovanosti v případech *prázdné galerie* není. Sociálně orientované projekty Aleksandry Mir, Suzanne Lacy či Arlene Goldbard jsou odlišného charakteru.<sup>83</sup> Maria Eichhorn během své výstavy v Kunsthalle Bern ušetřila provozovateli budoucí náklady na stavební činnost. Je to sociální vstřícné gesto. Maria Eichhorn sice nakládá s přidělenou dotací způsobem nesobecké pomoci, přesto dílo neobsahuje významnější apel. Jakkoli se práce Marii Eichhornové *Money at Kunsthalle Bern* a Urse Fischera *You*<sup>84</sup> zdají ve výsledku protichůdné, vymezují se předpokládaným estetickým normám stejným způsobem. Toto

---

<sup>82</sup> MASÁR, S. *Výtvarné manipulácie s miestom (site specific), priestorom, situáciou, historickým, psychickým a existenciálnym časom diváka*. Bratislava, 2012. *Dizertační práce*. *Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave*, 2012. s.18

<sup>83</sup> Pozn. Bližší informace o exponované sociální problematice v současném umění lze dohledat v knize *Umění spolupráce*. ZÁLEŠÁK, J. *Umění spolupráce*, Praha: VVP AVU/MUNI Press, 2011

<sup>84</sup> Pozn. Z angličtiny překládáme ve smyslu „prosím, vstupte“



vymezení se nemusí krýt s pojmem *institucionální kritika*, nicméně *prázdná galerie* je svým způsobem přirozeně kritická již svoji prázdnotou v místech, kde se přirozeně očekává estetický zážitek.

### 5.5 Záznam prázdna

Je otázkou, do jaké míry má smysl publikovat fotografie prázdných galerií. Fotografie je v termínech sémiotiky *ikonou* stejně jako *indexem*, tedy zpřítomňuje skutečnost na základě analogie a zároveň slouží jako důkaz, příznak (tzn. *index*).<sup>85</sup> Na fotografii *prázdné galerie* ovšem v mnoha případech není umělecké dílo, ale pouze prázdná galerie. Obdobně pošetilé je fotografovat zvuk. Jsou pochopitelně zařízení, která konverzi zvuku do fotografie umožňují. Jedná se však o záznam (fotografický) záznamu (např. notového). O čem vypovídá fotografie *prázdné galerie*, není-li zaměřena na znaky *vychýlení* od *ideální prázdné galerie*? Nevypovídá vlastně o ničem, stává se pouze relikvií, fetišem, amoébní formou pro divákovy projekce. Předně si na několika příkladech z „hudebního průmyslu“ ujasněme důležité momenty v archivaci prázdna.

Téma, které v hudbě otevřel John Cage, nelze vyčerpat několika příklady. Conny Blom v roce 2009 vydal *4:33 Minutes of Stolen Silence* (obr.33). CD nahrávka v délce 4:33 minut obsahuje záznamy pauz mezi jednotlivými písněmi na albech. Aby celek nebyl tak monotónní, jsou zde nastříhány pauzy z rozličných žánrů a počinů nejvěhlasnějších hudebníků. Díky Hi-Fi kvalitě nosičů není ve skladbě slyšet nic. Na CD *15 Minutes of Fame* z roku 2006 je týmž způsobem sestříhán potlesk z živých alb. Podobným způsobem uvažoval a v roce 2003 v celkovém nákladu 351

---

<sup>85</sup> Srov. TRNKOVÁ, P. Fotografie po dějinách umělecké fotografie. In: FILIPOVÁ, M., RAMPLEY, M. (eds.) *Možnosti vizuálních studií*. Brno: FF MU, 2007. s. 104

kusů vydal "živé" album Pavel Büchler. Pod titulem „Live“ se skrývá sestřih aplaudování davu diváků nahraný přímo autorem na jazzových koncertech, které navštívil. Jedná se o záznam živého potlesku, který však odstřižen od faktu, na nějž reagoval, neznamená opět nic.<sup>86</sup> Christopher DeLaurenti nahrává vše.<sup>87</sup> Jeho očarovaly stejnou měrou přestávky, tentokrát komorních těles.

V roce 1969 vydali John Lenon a Yoko Ono LP desku *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*. Tématem alba byl nucený potrat Yoko Ono. V „písni“ *Two minutes silence* je na LP pouze prázdné místo, nikoli záznam bezhlesých lidí, držících dvě minuty ticha.<sup>88</sup> Truchlivé dvě minuty ticha fakticky neexistují, protože nejsou nikým drženy. Dvě minuty ticha na LP desce jsou pouze konceptem. Nikoli scénářem, ale finalizovaným konceptem, jenž se neobejde bez kontextu ostatních „písní“ na albu. Tíha tohoto kroku je zřejmá a emotivní, ačkoli se neodehrál podle pravidel, která jej kódují. Virtualizace prožitku zde funguje obdobným způsobem jako ve filmu podle skutečné události. Ano, je to jenom film, nemusí se nás dotýkat. Zobrazuje však otřesnou událost, která reálně proběhla, a naše rozechvění je tedy opravdové. Pokud záznam neobsahuje sérii instrukcí, nedokáže o prázdnou vypovědět zhola nic. Fotografie prostoru *prázdné galerie* je fotografií LP desky, která není dokladem toho, že na médiu vůbec inzerovaná produkce existuje.

Jednou ze záhad konceptuálního umění je, proč většinou nezůstává v rovině konceptu a je realizováno do podoby artefaktu. Artefakt sám je „dokumentem“ o konceptuálním projektu. Artefakt sám je nositelem - nosičem konceptu. Dokumentární fotografie nosiče v těchto případech nemá reálnou výpovědní

---

<sup>86</sup> Srov. DWORKIN, C. *No medium*. Cambridge: MIT Press, 2013, s.95

<sup>87</sup> Pozn. Bližší informace lze dohledat na autorově osobním webu [www.delarenti.net](http://www.delarenti.net)

<sup>88</sup> Srov. DWORKIN, C. *No medium*. Cambridge: MIT Press, 2013, s.103

hodnotu, je to pouhý záznam fazety. To je důvod, proč výstavu prázdné galerie osobně navštívit.

## 6 Prosté prázdno a umělecký provoz

Prezentace několika forem „uměleckého přednesu“ v předchozích kapitolách vytvořila širší základnu, na níž lze *nic*, coby umělecké dílo, chápat jako čin. Radikální čin prostého vystavení prázdné galerie bez jakýchkoli konceptuálních konotací, včetně aktivistického gesta, se do hledáčku nadnárodního diskurzu nedostalo. Část problému již byla řešena v kapitole 4.2. Na tomto místě tezi rozvedeme s ohledem na součinnost diváka a prázdna bez autorského komentáře.

Prosté prázdno nemůže být uměleckým počinem ve smyslu literárním či výtvarném, funguje ale ve smyslu jakéhosi duchovního otce, pokud jsme schopni tento termín akceptovat jako abstraktní pojem. Tedy nikoli materiál, z něhož všechno vzniká, ale spíše prvotní impuls. Nasnadě je paralela k Duchampovu *Sušáku na lahve*. Co by se hypoteticky před necelými 100 lety stalo, kdyby Duchamp sušák na lahve ponechal bez komentáře? Kdyby Marcel Duchamp svůj záměr nedal najevo, nebo žádný ani neměl umělecký akt by měl význam výstupního impulsu k interpretaci ze strany diváka. Interpretace se však neopírá jen o aktuální kontext a faktický stav, výraznou roli zde hraje i divákovavlastní historie percepce uměleckých děl. Je k diskuzi, zda lze vystavit sušák na lahve bez vědomí záměru, protože umělec většinou nahlíží své dílo i z pohledu diváka, což je jedna ze složek autorského záměru. Lidská bytost je schopna tento akt realizovat pouze vědomě nezáměrně, což se samo s definicí záměru v podstatě kryje. Tato situace je řešitelná jedině v případě, že umělec v roli tvůrce ustoupí umělci v roli diváka, tedy využitím uměleckého záměru pouze jako exogenního faktoru, a nikoli rozdvojenosti záměru (záměrně nezáměrný), který věc jen navenek znečitelní. Stěžejním faktorem je tedy ne-záměrnost. Jejím reprezentantem je zde estetická vrstva projektu na neartistní jazykové platformě. Koncept prostého

prázdná a priori nemůže mít princip konceptuálního umění a paradoxně je mu bližší vyprázdněnost, tak módní v 90. letech 20. st. např. v malířství. Fakt „prostého malování“ nebyl nikým zpochybňován, teoreticky by i prosté vystavení prázdné galerie mělo být akceptováno.

Tím se věc stává prozaickou a formálně v podstatě jednoduchou. Následné pokusy o zpětný rozbor či hlubší vhled ze strany diváka musí, v souladu s Gadamerovou sevřeností útvaru, nutně kolabovat. Je to proto, že atribut zacyklenosti umění, tzv. umění pro umění, je v případě prostého prázdná pouze zdánlivý. V reálu právě samopotvrzující funkce umění ve zpětném grádu rozšiřuje diskurz, na jehož pozadí se aktuálně, v témže okamžiku, legitimizuje. Nejde o uzavřený kruh, ale o rozšiřující se pole působnosti. Naopak kolaps definicí, které za tímto polem zaostávají, je signifikantní pro klasický koan a další psychické techniky stavějící na taoismu a zenu. Mnozí umělci se právě o ně opírají. Konkrétně Yves Klein je jedním z nejvýraznějších. O svém zájmu o Zen otevřeně mluví a staví na něm i mnohé interpretace vlastních děl. Michel Ragon o Kleinovi v roce 1958 napsal, že si „Yves Klein musí vybrat mezi evidentně opozičními intelektuálními postoji, jakými jsou Zen a Dada.“<sup>89</sup> Dada skutečně není Zen. Klein však nebyl zenbudhistou ani dadaistou, byl umělcem, kterému výše jmenované bylo blízké. Oba tyto postoje jsou pak v jeho pracích natolik odtržené od původních myšlenek, že vzájemně nejsou v rozporu. Pro Zen i dadaismus je příznačné prosté prázdno. Takové nevytvářel Yves Klein, ani žádný další umělec. Proto není vyloučena budoucí vlivná vlna inspirovaná dadaismem ve svých principech a Zenem ve své formě. Prázdná galerie je pro ni vhodným místem dopadu.

---

<sup>89</sup> Srov. LE BON, L. He Who Dares, Wins Nothing. In: *Voids- A Retrospective*. Curych: JRP-Ringier, 2009. s. 165

Z hlediska tradičního čtení *prázdná galerie* není nikdy prázdná. Záměrná nepřítomnost něčeho je vždy gesto a jako takové je hodnoceno. Základní rozdělení a shodné rysy jednotlivých konceptů, jak byly naznačeny, prokazují sklon nechávat velmi úzký prostor ke čtení, resp. interpretaci. Přesto je divák jedním z nejdůležitějších činitelů v tomto procesu. Dějinná linie zde působí nadbytečně a výstavy nelze, až na několik prvních výstav, fundamentálně vztahovat k dobovému kontextu. Konfrontace mezi jednotlivými umělci zabývajícími se prázdnou galerií bývají spíše výjimkou.

Dělení na sochařský a přísně konceptuální přístup nám umožňuje specifikovat užší výseč našeho zájmu. Problém prohlašování je pak oběma skupinám společný a odráží se i v kurátorských přístupech.

Podobně jako *institucionální kritika* hraje v projektech *prázdné galerie* zvláštní roli i citace, která je dnes latentně přítomna téměř vždy. S vědomím výše řečeného lze tvrdit, že vystavování prázdné galerie je teprve na samém začátku, stejně jako na konci svého vývoje. *Prázdná galerie* je na jedné straně již uzavřenou kapitolou, na straně druhé otevírá širokou paletu možností, které jiné médium nenabízí.

## 7 Mýtus prázdné galerie

Nemusíme na tomto místě vést obsáhlé rozборы faktu, že mnohdy umělci na odtažitou interpretaci vědeckých pracovníků příliš neslyší. Věcem duchovním, intuitivnímu vnímání artefaktu a podobně naopak umělci ve většině případů otevření jsou. Není řídkým jevem, že autoři prázdných galerií spatřují v prázdnotě její „magickou“ vrstvu a prázdné galerii přičítají víc než její bulvární přitažlivost. Dokladem může být korespondence s Matějem Smetanou či Stano Masárem. Jakkoli se o umění obecně mluví jako o primárně ostenzivním, *prázdná galerie* je ostenzivní trochu odlišným způsobem. *Prázdná galerie* nedokáže komunikovat neznaky bez zásahu textu či verbálního sdělení, což by se teoreticky termínu ostenze mělo vymykat. Jestliže prázdná galerie je tím návodem ke čtení, okamžitě nás napadne, že existuje v historii kultury nepoměrně více momentů, které jsou pouze kódovaným vizuálním či sémantickým návodem k realizaci něčeho, co diváka přesahuje.

Nelze dogmaticky tvrdit, že odborná veřejnost chápe *prázdnou galerii* nějakým určitým způsobem. Pokud se lze opřít o dojmy získané v průběhu našeho výzkumu, je *prázdná galerie* v médiích prezentována ve smyslu opakujícího schématu jako kontextuální množina. Přestože lze najít mnoho shodných rysů mezi jednotlivými projekty, každý z nich má jiná východiska a diametrálně odlišné důvody k užití prázdná jako první dojem z expozice. Opravňuje snad první dojem z výstavy k vytvoření speciální kategorie? Šokující expozice či umění cele postavené na apropriaci mohou tvořit komplexní souborné výstavy se společným jmenovatelem. Je ovšem bezpředmětné pátrat po první šokující výstavě a věnovat těmto formálním znakům kunsthistorickou péči. To, že se prázdno odlišuje od ostatních užívaných „materiálů“ (viz. Kap. 5.1), lze přičítat

přítomnost jisté esenciální vrstvy. Která odkazuje až k prapůvodnímu prázdnu<sup>90</sup>. Přesto jde v případě *prázdné galerie* o prázdno „falešné“, které je mnohdy nabitě významy a spektakulární. *Prázdna galerie* jako smysluplná kategorie je mýtus.<sup>91</sup> Má však smysl porovnávat tento novodobý mýtus s mýty tradičními? Existuje-li možnost stávat se analytickou nutností. Možnost i nutnost jsou intencionální, což nás chrání před jejich nekonečným množstvím. Nutnost metafyzická je pouze zvláštní případ nutnosti analytické ve smyslu, že se věc nemůže mít jinak.<sup>92</sup> Pokud od pokusu o definitivu odhlížíme, jako bychom rovnou prohlásili *prázdnu galerii* mýtem.<sup>93</sup>

Je překvapivé, kolik společného lze nalézt v systémech vystavení čistého znakového kódu, tedy *prázdné galerie*, a prastarých obřadů, u nichž si dnes nikdo netroufá určit jejich konkrétní smysl a prameny, ze kterých vychází. Průvod diváků v prázdné místnosti galerie nemusí nestrannému kolemjdoucímu dávat vůbec smysl a logicky jej tedy ten kolemjdoucí označí za nějaký nepochopitelný rituál. Není *Invisible labyrinth* Jeppe Heina jakýmsi umělým kolektivním rituálem uvnitř současné kultury? Diváci s nenápadnou „členkou“, z níž dostávají jemné elektrické impulsy, se snaží nacházet stěny neviditelného bludiště. Zmateně, krůček po krůčku, jak je patrné z videí na Heinových stránkách, hledají cestu. Množství dalších příkladů již postrádá takto „divokou“ choreografii, nicméně i tichý hlouček lidí je pro pohled zvenčí obrázkem spolčení a určitého vydělení na straně druhé. Nejde pochopitelně o žádný specifický jev. Veškerá komunikace založená na znacích je bez jejich důkladné znalosti nesrozumitelná.

<sup>90</sup> Srov. AJVAZ, M. *Příběh znaků a prázdna*. Brno: Druhé město, 2006, s. 26

<sup>91</sup> Pozn. Podobných mýtů kolují stovky (úspora paliva při jízdě na neutrál, závadné/nezávadné vyzařování mobilních telefonů atd.). Záměrně se vyhýbáme slovu *pověra*, které má např. v antropologii jasný kontext.

<sup>92</sup> Srov. TUGENDHAT, E., WOLF, U. *Logicko-sémantická propedeutika*. Praha: Nakl. Petr Rezek, 1997. s. 211-212

<sup>93</sup> Pozn. Mýtus není analytickou nutností a pokud jej vnímáme jako jednu z možností, přistupujeme k němu jako k faktu.



*Prázdná galerie* je něčím, co již nemá na území našeho diskurzu ambice nových forem. Základní vzorec byl dávno vydefinován a jako neměnný se aplikuje s nevýraznými posuny napříč žánry aktuálního umění. Stejně jako mýtický příběh, i *prázdná galerie*, je cele spjata s dobou, v níž vznikla, a my ji nemůžeme porozumět. Ačkoli je „příběh“ *prázdné galerie* znovu a znovu převyprávěn, vztahuje se k věcem dávno minulým, které se už nemohou vrátit jinak, než jako historický kontext. Podstata tohoto mýtu se skrývá v pojetí prázdna, které se po půlstoletí změnilo. Opakované vystavování vytvořilo „disciplínu“ a úzus, že nonartefaktální neznamena prázdno. Raná *prázdná galerie* vnímá prázdnotu jako gesto. Umělci hrdě představili prázdno. Prostory prosté artefaktu ve smyslu obvyklé galerijní produkce byly klíčové. Řekne-li se dnes „prázdná galerie“, je to konstatování faktu popularizačního charakteru, tj. aby byl čtenář toho kterého periodika připraven, že v galerii nic neuvidí. Není třeba dlouhých socio-psychologických studií, abychom si představili publikum poloviny dvacátého století, kdy *prázdná galerie* byla žhavým zbožím. Nikdo tenkrát nepochyboval o tom, že galerie je prázdna. Prázdnota zde reprezentovala „revoluční“ myšlenku, a kdo chtěl vidět Kleinovu výstavu jako revoluční, musel ji vidět prázdnu. Dnešní *prázdná galerie* nemůže být jednoduše revoluční, je sofistikovaná. Během rozhovorů s autory *prázdné galerie* překvapí, jak se naopak od prázdna distancují s poukazem na detaily jejich autorského vstupu. Dnešní *prázdná galerie* není těžká *prázdná galerie* Yvese Kleina. Dnes by výtvarný kritik mluvil o monochromní nástěnné malbě<sup>94</sup>, v případě Roberta Barryho zase o akci. *Prázdná galerie* je mýtus, neexistuje. Ano, kdysi dávno byla, všechny časopisy psaly o *prázdné galerii*, jenže tenkrát kulturní redaktoři nevěděli, co dnes víme my. *Prázdná galerie* byla jenom

---

<sup>94</sup> Pozn. Ostatně jednoznačně v témže smyslu o svém projektu (*SKIN of Mr.B.R.A.*) mluví např. Richard Fajnor.<rozhovor>

jejich představou.

Takto podaná problematika zřetelně evokuje mýtus. Po stránce formy se za půl století prázdná galerie nezměnila, výrazně se ale změnil kontext. Tato situace se nedá popsat ani vědecky postihnout. Jen citlivý divák ten rozdíl může cítit. *Invisible labyrinth* není prázdnou galerií, ale apropiací prázdné galerie. Uvnitř galerie není prázdno, je tam artefakt, který je neviditelný a redefinuje *prázdnou galerii*. Kdyby autor neoživoval mýtus prázdné galerie, přiřkla by mu jej zřejmě výtvarná kritika. Stínu *prázdné galerie* poloviny dvacátého století se nezbavíme. Když už se zdá, že vystavit po sté prázdnou galerii je nesnesitelná nuda, jako bájný fénix povstane projekt, který se prostě bude líbit. Konceptuální umění si samo čas od času musí připomenout, že je schopno zbavit se artefaktu.

Herbert J. Gans v souvislosti s postmodernismem zmiňuje aspekt *popření původu*. Umělec v podstatě odmítá uznat autora zvoleného předobrazu jako participanta.<sup>95</sup> Určitá staromilnost a užití ověřené atraktivity jsou čitelné atributy dnešních *prázdných galerií*, které Gansův opis postmoderní kultury evokují. Popřemýšlejme však, zda nám přiléhavější mod nenabízí pojem *obřad*, resp. *obřad prázdné galerie*. Opakování obřadu nevytváří sérii identických jednotek, shodné formulace i obsahy zůstávají jedinečnými. Zásadní moment v obřadu je jeho aplikace na konkrétní situaci, na konkrétní místo, na konkrétní skupinu lidí. Obřad začíná existovat pouze na konkrétním místě, není to tedy návod či fascikl formulí – to jsou jen propozice k němu. Obřad má význam modelu, jehož účelem není opakování. Opakování je jen prostředkem k dosažení něčeho, co konec konců nemusí mít s obřadem žádné formálně-vizuální spojnice.

Vzhledem k tomu, že se zřejmě nebudeme mýlit, prohlásíme-li, že každého

---

<sup>95</sup> Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009, s. 166

konceptuálního umělce dříve či později napadne vystavit prázdnou galerii, je téměř jisté, že se na regionálních úrovních takovéto modely opakují navzdory apriornímu požadavku progresu výtvarného umění. Určitá nekonečná obřadnost může být důvodem, proč tyto, ne vždy původní, modely sklízí pozitivní ohlas.

### 7.1 Víra v instituci

Prázdná galerie je širší veřejností vždy vnímána s alespoň minimálním kriticko-institucionálním podtextem. Důvodem je všeobecné přesvědčení, že účelem galerie je vystavování artefaktů. Prohlášení galerijního prostoru za artefakt nebo odmítnutí funkce prostoru galerie je tedy čteno jako zpochybnění jejího kulturního statusu. U většiny výstav prázdných galerií to však nikdy nebylo autorským záměrem. Zejména příklady z nedávné doby již mají ambice seriózní produkce stavějící na odkazu poloviny dvacátého století a odmítnutí se již nutně nemusí interpretovat jako kritika. Odmítnutí něčeho je postup tolikrát opakovaný, že nemůže mít jednoznačně negativní konotace. Konkrétně ve výtvarném umění je mnohdy systémem bez obsahu. Tento zdánlivý protimluv, tj. odmítnutí jako forma bez obsahu, je možný pouze v rámci aktuálních uměleckých produkcí a tradičního folkloru či obřadních tanců. V choreografii dávných obřadů je *Odmítnutí* očištěno od kontextů a vystupuje zde jako ryze abstraktní prvek.<sup>96</sup>

Přisvojování si prázdného prostoru je stěžejním procesem vzniku *prázdné galerie*. Zanalýzujme si významy a dosahy tohoto procesu.

---

<sup>96</sup> Pozn. Podobně byla např. určitá malířská produkce označována jako *vyprázdněnost* a smysl tohoto termínu můžeme dohadovat jen na pozadí určité zkušenosti s dostatečným množstvím takto označovaných obrazů. Paradoxně pak z hlediska uměleckého díla, resp. uměleckého záměru, některé obrazy jsou prázdnější než expozice prázdné galerie.

### *Nevyvratitelnost*

První vrstva funguje na podkladě nevyvratitelnosti. Pokud umělec prohlásí nalezený předmět za svoje dílo, jde o použití odbornou veřejností verifikovaného procesu. Nikdo z poučených diváků proti tomu nevznese jedinou námitku. I v případech, kdy se nejedná o přímé autorské přisvojení (např. odkaz či opětovná expozice v případě výstavy *The Void – A retrospective*), vzniká vazba a už jen prostá vazba brání prohlásit galerii za prázdnou (artefaktu prostou). Zakládá-li se expozice nalezeného objektu, činu či záznamu na jakékoli vazbě na osobu umělce, nevzniká fakticky prázdná galerie. Vždy je tam nač si ukázat. Představme si ale někoho, kdo nevěří v postduchampovský svět umění. Pro něj galerie zůstává prázdná. Bude-li se dotyčný snažit tento stav pojmenovat, vzniká proces přisvojení na úrovni diváka. Divák si přisvojí prázdnou, které tam ovšem z pozice umělce být ani nemusí. Z toho vyplývá, že pokud jsme neuvěřili v umělce, musíme věřit své roli arbitra, pokud nevěříme ani jí, zůstává nám fyzikální analýza nebo zdravý rozum a dostáváme se sami do role, v níž akceptujeme věc v její tautologické nevyvratitelnosti (např. že zavřená galerie, je galerie, která není otevřená). Aby se nám naopak výstava „zjevila“, musíme uvěřit nejen v umělce, ale i v historii výtvarného umění.

### *Pochopení a víra*

Každé pochopení věci se odvíjí od víry, že je toto v rámci aktu kultury možné. Přijít do prázdné galerie je možné jen v případě, že věříme v galerii jako instituci. Vystavit prázdné obuvnictví je intervencí do veřejného prostoru. Protože věříme v instituci galerie, pak prázdné obuvnictví vnímáme jako dialog mezi veřejným negalerijním a galerijním prostorem. Víra v instituci galerie je velmi silná.

Nedokážeme si ani představit dnešní umění bez recepce v galerijním prostředí. Pokud přestaneme věřit v galerii, rázem se změní naše vnímání umění a udiveně zjišťujeme, kolik uměleckých děl je bytostně vázáno na veřejný galerijní provoz. Prostor galerie tvoří hájemství, jiný svět, v němž vše má svá vlastní pravidla. Pokud uvěříme v galerii, postupujeme do další vrstvy, kterou je historie výstavních prostorů. I v historii galerie musíme věřit. Jinak upadáme do světa mýtu, kdy vyprávíme příběh stejný po staletí, ale nevíme proč.

### *Smysl*

Musíme věřit, že to, co mělo smysl dříve, jej má i nyní. V případě procesu, jakým je např. umění, je možnost ohlédnutí se do historie jedinou spojnici s veřejným prostorem. *Smysl* je speciální vrstva a mnohými vysmíváný pojem. Najdou se i autoři, kteří tvrdí, že neexistuje. Smysl věcí nelze vidět. Roger Scruton např. nevidí smysl současného umění a svým neviděním hravě zaplní poměrně rozsáhlou knihu.<sup>97</sup> Smysl se reprezentuje právě tím, že dává lidským činnostem vytrvat. Kdyby prázdná galerie neměla smysl, nevznikla by opakovaně. Má však smysl ještě dnes?

Institucionální podoba galerie je matkou moderního umění. Pro postmoderní umění je pak všeobíhající náručí. „Galerijní umění“ je terminus technicus a jeho význam se rozšiřuje i na produkci dříve vůči galeriím antagonistickou. Instituce galerie je bez nadsázky onou „Velkou matkou“. Je uctívána, milována, využívána. Tomu, kdo v ní uvěřil, nabízí útočiště oázy uprostřed vyprahlé pustiny podbízivé konzumní kultury. Bez ní by konceptuální umění bylo nejspíše jen výstřelkem skupinky recesistů. Výpady do veřejného prostoru z „Velkého lůna“ jsou

---

<sup>97</sup> Pozn. SCRUTON, R. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002.

krátkodobé. Jepičí život intervencí do veřejného prostoru je mj. ovlivněn i podprahovou fixací uměleckého provozu na galerii. Fakt *prázdné galerie* je uvnitř zainteresovaných komunit vnímán jen jako rozšíření otevřené náruče „matky galerie“. Opravdu prázdná galerie je však svatokrádež. Naštěstí, nutné procedurální podmínky konceptuálního uměleckého díla znemožňují její vznik v rámci galerijního provozu. Systém toto vše ošetřující a směřující k jednomu konvergentnímu bodu, který něco, ať je to cokoli způsobuje, nemůže být nesmyslným. Pátrání po smyslu zajímá sémiotiky. Nikde jinde ve světě vědy bychom si nepřečetli o *živé energii* (jeden z často užívaných termínů klasika české sémiotiky Jana Mukařovského) jako o smyslu uměleckého díla. Mukařovský o ní hovoří samozřejmě v souvislosti se sémantickou energií jako synonymem k *záměrnosti*, s níž se prokresluje do artefaktu určitý smysl.<sup>98</sup>

*Prázdná galerie* má vedle faktu expozice i funkci prostoru ke sdílení ve smyslu prapůvodního spolčování. „Kolektivní vědomí je nejvyšší formou duševního života, protože je vědomím vědomí. Stojí mimo individuální a dílčí nahodilosti a všechny věci spatřuje v jejich stálé a základní podobě, kterou zachycuje ve sdílitelných pojmech.“<sup>99</sup> Píše Émile Durkheim. Expozice bez artefaktů nenabízí jiný zážitek, než akt spolčování ve své základní podobě společenské události. Prožívání příběhu, které je v obecné kultuře naprosto běžné, je v *prázdné galerii* kódováno do nesmírně krátkých duchampovských „supermomentek“. Jejich neprokazatelnost netkví pouze v jejich neměřitelnosti, ale i v tom, že odkazují k podvědomým vzorcům, které jsou již po generace považovány za neužitečné a z našeho komunikačního aparátu jsou vytěsněny. Není již nikoho, kdo by je mohl

---

<sup>98</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005. s. 157

<sup>99</sup> DURKHEIM, E. *Elementární formy náboženského života*. Praha: Oikymen, 2002. s. 476

verifikovat, přesto přežívají. Existují anekdoty či mýty, které přežijí staletí. Jsou i jiné anekdoty navázané na historické formy. Ty zmizí a za čas se vrátí principiálně stejné, avšak poplatné aktuálnímu prostředí.

## 7.2 To, co zažijí jen někteří

Do očí snad nejvíce bijící je fakt existence prvku určité mystifikace v obecném případě *prázdné galerie*. Vystavovat něco, co není, a tvrdit, že tam něco je, je rozdávání *císařových nových šatů*. Tato mystifikace má dokonce posvěcení odborné veřejnosti. Fabulací je umělecký provoz prodchnutý, od fabulativních uměleckých akcí a projektů po obchod s uměním a grantovou politiku. Již fotografie na obálce katalogu *Voids - A Retrospective* je poctou fabulaci. Původní fotografie-artefakt od Yvese Kleina, je složena ze dvou záběrů (obr.34). Klein nebyl žádný body-artist, pojem *body-art* v jeho době pochopitelně ani neexistoval, tedy mu připadalo zbytečné kvůli jedné fotografii riskovat zdraví. Síla jeho uměleckého kusu tkví v tom, že byl veřejně prezentován bez komentáře, který by osvětloval, proběhla-li tato akce či nikoli. Divák se skutečně mohl cítit podveden, jakkoli se můžeme domnívat, že nesejde na tom, zda se skok odehrál. Na obálce katalogu (obr.35) je však přetištěna původní surová fotografie bez padajícího Kleina, tedy fotografie, která nikdy nebyla uměleckým dílem. Co tato reprodukce představuje, je prázdno před Kleinovým vstupem, ale zároveň i prázdno jako odstranění jeho vstupu a navrácení do původní podoby. Tato absence uměleckého úkonu je identická s Rauschenbergovou De Koonigovou kresbou. Ono „navrácení“ do prázdna je uměleckým vstupem.

Určitá manipulace s fakty a zkreslená prezentace jsou znakem mnoha

uměleckých aktivit, které se označují za „umělecký aktivismus“. V pohádce *Císařovy nové šaty*, bylo prázdno jednoznačně nástrojem aktivismu. Císařovy nové šaty mohly být fiktivním krejčím vyplaceny nikoli za práci-podvod, ale za uspořádání kulturní akce pro širokou veřejnost. Fabulace ve formě sugesce je rovněž reálnou technikou v oboru psychologie a psychiatrie. Zahlazení, zamlčení určitých aspektů je přirozenou součástí šamanského úkonu nebo tradičních předkřesťanských zvyků, ze kterých čerpá folklór. Fabulace je zážitkem pro toho, kdo je ochoten se neptat po její relevanci. *Prázdná galerie* je zážitkem tohoto typu.

Jak je tedy vystavení prázdné galerie vzdáleno od standardně akceptovaných tradičních mýtů, které jsou přirozenou součástí každé kultury? Vzhledem k tomu, jak je naše kultura materialistická, je právě návštěva prázdné galerie tím nejvíce duševním (duchovním být nemůže, jelikož k tomu nemá ve společnosti mandát) kulturním zážitkem. Prázdná místnost je opakem světa za zdmi galerie, kde je člověk pod neustálou palbou vizuálních doporučení a reklamních sdělení. *Prázdná galerie* není kratochvilnou aktivitou intelektuálních elit. V etalonu konceptuálního umění patří k tomu široce nejsrozumitelnějšímu. Elitní umění je naprosto přirozenou součástí kultury a změnit tento status se pokoušeli jen totalitní režimy.

Guido Morpurgo-Tagliabue se odvolává k publiku Periklových Athén či Paříže za Ludvíka XVI., kdy se ideály a vkus řídily nikoli společenskou poptávkou, ale úzkým okruhem vlivných arbitrů krásy, kteří preferovali pouze umělce s konkrétním stylem, a nikoli ty mající obecnější kvality.<sup>100</sup> V případě prázdné galerie nemá smysl zamýšlet se nad měřítky kvality, ačkoli kvalitativní aspekty projektů lze pojmenovávat. Nedělejme však z tématu další hermetickou nauku. Pohledme na věc z praktické stránky, kdy nám porovnání s odlišnými systémy umožní

---

<sup>100</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice:Albert, 2005. s. 214



odkrýt vrstvy naší problematiky, k nimž bychom se jiným způsobem jen těžko dopracovávali.

*Prázdná galerie* je a dále zůstane opakovanou formou. Tato forma je prostředkem k uskutečnění něčeho ve světě umění, stejně jako magická formule je prostředkem ve světě mýtů. Prázdný prostor zbavený mýtu by mohl být vystaven kýmkoli a v jakékoli galerii. Kdokoli z odborné veřejnosti však potvrdí, že výsledek by nebyl důvěryhodný. Nebyla by to prázdná galerie, jakou ji chceme mít a v níž věříme. Naše společnost už nevnímá kulturu jako skutečnost obsahující magickou vrstvu. Dnešní globalizovaná kultura je z tohoto úhlu bludučistá. Co prázdná galerie mnohdy oprašuje, je zážitek podobný obřadům kultur, které se od dob neolitu příliš nezměnily. Specifikovaný rituál ovšem nevnímejme jako onen most mezi naším a vyšším světem, ani jako rituál ranní kávy. Vnímejme naopak slovo rituál v našem textu jako sémantický útvar s širším významovým potenciálem. Rituál je obecně popisován jako opakovaný úkon, který překonal fázi hledání a ustálil se v určité formě. Pro nás je ale důležitá nezjevnost systému, jež se váže na řadu obecně platných úkonů, přestože tyto úkony nereprezentují záměr. Prázdný interiér galerie ani abstrakce prázdná nemá vůbec smysluplnou souvislost, dokud umělec neuskuteční obřad prohlášení, k němuž je osvědčen. Současné umění se rituály mnohdy inspiruje, ale rituál jako nepochybný proces vytváření artefaktu u žádného umělce nenajdeme. Prázdná galerie nám jej však může velmi intenzivně připomínat. V procesu vzniku prázdné galerie se nikdy neděje nic jiného, než že se prázdnému prostoru přiřazuje myšlenka. Všichni jistě vnímáme, jak by bylo absurdní znovu a znovu vystavovat pisoár s tím, že jednou se jedná o *Fontánu*, jindy jej umělec nazve *Křeslem*, příště *Přilbicí*... Jak je možné, že tento repetitivní přístup přisvojovatelům prázdných galerijních prostor neustále prochází? Jednou

z odpovědi může být právě sekundární význam prázdného prostoru, který uvolňuje významovou pozici kulturnímu aktu znovuvzkříšení určitého nečasového fenoménu. Právě opakování modelu v minimálních nuancích je odbornou veřejností vnímáno jako pozitivum. Protože je děj a kontext naprosto předpokládáný, publikum se soustředí pouze na onen minimální posun.

Prázdná galerie v pravém slova smyslu není znakem *prázdne galerie*, ale prostředkem. Pokud prázdny prostor označujeme za signifikantní znak *prázdne galerie*, mluvíme o historicky první a jediné prázdne galerii, resp. poukazujeme na konkrétní expozici v konkrétním čase. Několikanásobným opakováním se prázdny prostor stále více potvrzuje jako funkční nástroj. Je zřejmé, že prázdny prostor bývá užit coby pozadí prezentovaných ideí, jakási vykrývací šablona. Podobně jako není mramor znakem Michelangelova Davida, není prázdny prostor znakem *prázdne galerie*. Má-li být mramor znakem, musíme jej chápat ve smyslu práce s mramorem či materiálu, který je již sochou. Je tedy bláhové tvrdit, že pokud jsou v galerii zásahy umělce, již to není *prázdna galerie*. Tímto se potvrzuje teze, jež byla vyřčena hned v první kapitole, že *prázdnu galerii* je nutné chápat jako záměr umělce pracovat s prvotním dojmem prázdného prostoru.

Umělecké dílo „v čase svojí technické reprodukovatelnosti“ pracuje i s minimálními, nezaměnitelnými a nezaznamenatelnými odchylkami, které jsou znakem *aury* uměleckého díla. Návrat *aury* do diskuze o umění není anachronismem. Tento aspekt je v obsažnější diskusi o jakémkoli typu umění nevyhnutelný. Podle Waltera Benjamina má právě tato jedinečná hodnota autentického uměleckého díla svůj základ v rituálech<sup>101</sup> a galerie je chrámovým prostorem za tímto účelem vystavěným.

---

<sup>101</sup> Srov. BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 88

Jedním z aspektů mýtu prázdné galerie je způsob vazby na určité místo, osobu apod. Lokalizací jsme se již zabývali z hlediska rozdílu interpretace na základě odlišnosti jednotlivých kultur. Lokace zcela konkrétního místa, kde se obsah konkrétního mýtu odehrál, příběhu přidává na intenzitě. Pověst o blanických rytířích je zážitkem, protože se váže k místu, které můžeme navštívit. Varianta, kdy jeskynní rytíři vyrazí z neznámo které hory, není zdaleka tak atraktivní. Taktéž příběh vztahující se k již v minulosti známé osobě opředené dalšími mýty působí daleko sugestivněji. Prázdný prostor zbavený mýtu, by mohl být vystaven kýmkoli a v jakékoli galerii, avšak v žádném případě by nefungoval jako kvalitní umělecké dílo, jak bylo zmíněno v předešlé kapitole. Aby se mohlo jednat o povšimnutí hodný počin, musí zapůsobit jakási aureola umělce či výsostný status galerijního prostoru daleko intenzivněji, než je tomu u jiného uměleckého produktu. V mnoha případech bývá mýtické vyzařování nahrazeno prostým vtipem, který je dostatečně originální a svěží. Určité samonosné charisma však v tomto případě musí mít jak umělec, tak galerie. Nedílnou součástí je i fakt, že zmíněný umělec nemůže být obecný umělec, ale konkrétní osoba. Galerie pak musí být místem, kde se na prázdný prostor můžeme přijít podívat. Ačkoli teoretické projekty prázdné galerie mohou být zajímavé, jejich realizace je povýší. Naopak některé projekty v konceptuálním umění či v umění akce mohou jako projekt vyznívat skvěle, ale při finální realizaci jaksi přestanou fungovat.

## 8.5 Smysl pro humor

Pakliže nám neustále něco brání přijmout tezi mýtu, je pravděpodobně tím něčím *smysl pro humor*. Smysl pro humor je regulérní téma psychologie, spadá mezi

deduktivní poznávací mechanismy a s jistotou lze tvrdit, že je překážkou uchopování paradoxního problému tím, že nahrazuje jiné, vhodnější, deduktivní mechanismy. Již úvodní ceremonie „a teď vám řeknu vtip...” evokuje úvodní formuli „za dávných časů...“, tedy formu mýtu, který koloval společností a je jasné, že nejste první a jediní, kdo jej vyslechli. Humor je kulturní fenomén a jako takový má ceremoniální úvod a pointu. Nacházíme v něm mnohé aspekty společné umění i mytologii. V první řadě jako anticipační model je nástrojem osvojování si světa a potřebuje participaci kolektivu. Majoritní význam v něm tvoří paradox a překvapení. Proč nás slzy smíchu euforizují, je stále pod drobnohledem vědeckých pracovišť. Proč má smích obdobné fyzické projevy a očistné účinky jako akt naprosté zkroušenosti a katarze? Očima personální psychologie má katarze skrze humor spíše účinky psychohygienické, než hlubinně očistné. Mýtus, humor, stejně jako umění mají výrazný socializační efekt<sup>102</sup>, přičemž humor v umění zřejmě spadá do oblasti eutymního prožívání (tj. oblasti drobných radostí, které utužují psychické zdraví).<sup>103</sup>

Povaha konceptuálního umění či umění akce je s určitou specifickou formou humoru velmi často spjata. Vtip je velmi často přítomen ve skryté podobě a odhalí jej pouze divák, který se v tom kterém diskurzu dlouhodobě pohybuje. Zavedený model prohlašování umožňuje prvek humoru měnit v kvalitativní složku projektu. Autorské prohlášení může ignorovat *důvod* a nemusí se ohlížet na přijetí publikem. Pak se ovšem velice snadno mine účinkem.

Většinu počínů *prázdné galerie* lze označit za určitou formu oborového humoru. Nepopadáme se za břicha, ale oceňujeme, pokud ona myšlenka má vtip. *Prázdná galerie* je založena na původním vtipu s tím, že se variuje v takovém spektru, aby i

<sup>102</sup> Pozn. Spouští rovněž reakční synchronizaci. Typickými příklady jsou např. hudební vystoupení, společný tanec, skandování.

<sup>103</sup> Srov. NAKONEČNÝ, M. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 248

opakovaný vtip zůstal vtipem. Ačkoli to je těžké, pokusme se vnímat tezi vtipu *prázdné galerie* bez smyslu pro humor. Odložíme-li veškerou osobní zkušenost s humorem, spatříme v konceptuálním umění vzorce konvenující obtížně uchopitelným mýtům vzdálenějších kultur. Výraznější rozdíl je pak v jejich přímé aplikovatelnosti, neboť jsou účelově vedeny každý za jiným cílem.

Sigmund Freud v knize *Vtip a jeho vztah k nevědomí* přičítá dvojsmyslu základní esenci humoru.<sup>104</sup> Říci, že *Prázdná galerie* je prázdná, je týmž dvojsmyslným vtipem. Každá část věty mluví o jiném prázdnu. Pointa dvojsmyslných vtipů se vždy váže k nedorozumění. Proto je nedorozumění významným činitelem. My jej v kapitole 9.4 připodobňujeme k Lotmanovu pojetí šumu, coby vrstvy nesoucí uměleckou výpověď. V reflexi mýtu nemůže dojít k nedorozumění, protože normativ účtyhodnosti vylučuje snahy o porozumění. Vidět *prázdnou galerii* jako dvojsmysl, znamená odmítnout její *auru*, archetyp prázdna i vrstvu mýtu. Vědomí kontextů, s nimiž umělecké dílo dáváme do souvislosti, i plné odhlédnutí od kontextů vždy dává prostor pro tento typ interpretací. Juxtapozice jim naopak brání.

Komiku pohybů<sup>105</sup> interpretovaných jako nadbytečné a bezúčelné Freud nepřipisuje konkrétně uměleckému dílu či roli přednesené hercem. Ztráta účelu nebo neznalost účelu ze strany diváka, může být vnímána jako komická pouze tehdy, nepřipouští-li divák jiného vlivu než vlivu prvního dojmu. Proto je forma vtipu, alespoň jeho evropská forma, tak zhuštěným tvarem. Posluchač nedostává šanci na druhý dojem a podrobná analýza jej spolehlivě zničí, jak se také děje ve Freudově textu. *Prázdná galerie* rovněž velmi utrpí jakoukoli analýzou. To je důvod, proč náš text zohledňuje i moment romantického vztahu v kapitole 9.4 a

---

<sup>104</sup> Srov. FREUD, S. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Nakladatelství J. Kocourek, 2005, s. 34 - 36

<sup>105</sup> Ibid. s.181

proč byla *prázdná galerie* v prvních kapitolách vydefinována na základě prvního dojmu prázdná.

Často citovány jsou práce filosofa Henri Bergsona či jeho žáka Louise Cazamiana. Na přelomu století se Bergson pokusil o jakousi obecnou typologii komických příběhů a situací. Autor předně označuje absurditu, resp. paradox v komické situaci, jako determinovanou a dokonce se opírá o termín „logika absurdna“. V kapitole *Komika charakterů* nacházíme definici, která vysvětluje i konstrukci konceptuálního umění vytvořeného „s vtipem“. „Nejobvyklejším způsobem převodu charakteru do komické roviny je izolovat jej uvnitř jazyka, který je mu vlastní.“<sup>106</sup> Prázdná galerie rovněž užívá izolovaný jazyk, který koliduje s obecně logickými předpoklady, ačkoli ve finále vydává naprosto přesný popis problému. Prázdná galerie, podobně jako komika charakteru, využívá zjednodušenosti. Komplikovaný koncept *prázdné galerie* nemůže být úspěšný. Kvalita projektu je postavena na zkratce prvního dojmu, resp. prvního prohlédnutí chybného dojmu z prázdné galerie. To je důvod, proč umělci ponechávající galerii prázdnou pracují s evokací obecně známých propriet. Ty jsou totiž v našich myslích zastoupeny coby zjednodušené psychické piktogramy. Často mají v sobě zabudovaný příkaz nebo podnět k emocionální reakci. Málokdo z nás viděl odposlouchávací zařízení, máme však v sobě zabudovaný jeho dojem. Právě tento zjednodušený obraz odposlouchávané místnosti se nám otevírá při vstupu do Ondákovy instalace *More Silent Than Ever* (2006). Disharmonie očekávání a jeho nenaplnění, přináší divákovi uspokojení. Jedině vtip s nevyzrazenou pointou a překvapení, že v galerii není nic k vidění, působí ve své formě intenzivně. Dobrému vtipu se zasmějete, i když jste jej sami vyprávěli již několikrát. Jsou to podprahové

---

<sup>106</sup> BERGSON, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1994. s. 66

mechanismy, které u specializovaného diváka už nemusí fungovat. Výtvarný teoretik nemůže být prázdným prostorem již zaskočen a projekt uchopuje analyticky. Louis Cazamian vidí absenci hodnocení jako podmínku humoru.<sup>107</sup> Lze předpokládat, že kritické přijetí uměleckého díla na bázi humoru se odehrává ve dvou vzájemně oddělených rovinách.

Nejcitovanější publikací na téma humoru v umění je *Artist's joke*. Sborník, do nějž přispěli svým textem např. Slavoj Žižek, Jörg Heiser či Ralph Rugoff, akcentuje přítomnost humoru v uměleckém díle. Ačkoli obsahuje na 50 textů od různých autorů, pro hlubší pochopení problému je zde odkazováno tu k Freudově dílu *Vtipy a jejich vztah k nevědomí* (1905), jinde k Warholově *Filozofii Andyho Warhola* (1975) nebo k Bretonově *Antologii černého humoru* (1940). Hned v úvodu sborníku *Artist's joke* se editor pozastavuje nad důvody opomíjení humoru jako tématu kunsthistorie ve 20. století. Tento nedostatek kritického zájmu o komediální složku umění připisuje protikladným tendencím o zvažování umění.<sup>108</sup> Jako zásadní změnu na tomto poli lze nejspíš označit etablování dadaismu na počátku 20. století. Dadaisté využívali momentu náhody a humoru jako jedné z kvalit uměleckého díla. Dadaistický humor byl zcela nový typ humoru a je tím stěžejním prvkem, který je paradoxně zřetelnější v konceptuálním umění bez záměrné ironické vrstvy, než v úsměv vzbuzujících výstavách, kdy bychom jej lineárně předpokládali. Dadaistické modely konceptuálního umění postupem času přejalo jako jednu z možností seriózní stavební struktury. Na dadaistických akcích nebyl humor sám tou náhodou. Humornou byla paralela k situacím v běžném životě. V *prázdné galerii* se rovněž pousmějeme nad tím, že to, co vidíme, je paralelou k důvěrně známým věcem, resp. fragmentům všedních zkušeností, s

<sup>107</sup> Srov. SHUMAKER, W. *Elements of critical theory*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1975. s.14

<sup>108</sup> Srov. HIGGIE, J. *Artist's joke*. Cambridge: MIT Press, 2007. s. 29

nimiž nepředpokládáme, že se v místě výstavního prostoru setkáme. Paradox, který je stavebním kamenem vtipu, věda rozečítat dokáže a běžně jej k opisu používá, ačkoli jej zprvu vydělila. Vědě ovšem není nic vzdálenějšího, nežli humor. Vyhodnotit kvalitativní složku vtipu vědeckými nástroji nelze a zprůkaznit vtip jako formotvorný prvek prázdné galerie lze jen na základě přímé zkušenosti s konkrétním případem.

### 8.6 Muka průkaznosti

Je velmi obtížné domoci se pocitu, že již máme tezi prázdná v galerii ošetřenou. Vždy se ukazuje pouze to, že pokud vedeme výzkum, musíme v první řadě rozhodnout, v jaké obci chceme být důvěryhodní, a vybrat tomu nejbližší výseč z reálného problému. Teze dotýkající se tématu *prázdné galerie* budou verifikovatelné jen úzkou komunitou lidí, kteří prošli zasvěcovacím rituálem specifického univerzitního vzdělání. I ta nejuznávanější vědecká teze nemůže mít ambici na plošnou platnost.

Vystavit prázdnou galerii je svým způsobem výsada. Důvěryhodní v dnešní době mohou být jen „kněží konceptuálního umění“, v tomto umění dlouhodobě zběhlí. Prázdná galerie v podání nějakého „hejska“ nemá vůbec váhu. Vyznění celého projektu pak velmi závisí na samotném divákovi. Nejdůležitější pro návštěvníka z jiného světa je identifikovat sama sebe s rolí diváka. Nikoli pozorovatele, co znejistěn vše zkoumá, ale diváka, který tomu všemu věří.

Modelově mýtem může být zkazka, která tím, jak kolovala od ucha k uchu, modifikovala svou formu i obsah. V dnešních časech digitálních análů a populace posedlé archivací se mýtu příliš dařit nemůže. Je-li o oné zkazce vedena podrobná



dokumentace jejího vývoje, nemůže se jednat o zakořeněný mýtus. To je ostatně důvod, proč je ošidné zde směšovat více modů opisu naší problematiky. *Prázdná galerie* se stala mýtem. Je zdokumentována v nemnoha rozhovorech a odborných recenzích, avšak to podstatné se o problematice napsalo až koncem 20. st. Chybí zde tak bohaté teoretické pozadí z pera tvůrců, jak jej známe v počátcích abstrakce. Kazimír Malevič nebo Piet Mondrian svou tvorbu doprovázeli texty takovou měrou, že ji lze uchopit bez rizika dezinterpretace. Problém vystavení prázdná však odkrýváme archeologickou metodou, kdy konkrétní významy unikají a naše interpretace se mohou rozcházet s původním smyslem projektu. Demýtizace *prázdné galerie* nemůže jít cestou kunsthistorie. Taková cesta nám naopak *prázdnou galerii* ukáže jen jako neustále se opakující schéma s možností určité variability, což je jen konstatování rituální podoby tohoto mýtu. Je nutné rezignovat na pátrání po skutečném obsahu projektu *prázdné galerie* a soustředit se pouze na možnosti náhledu „lidí budoucnosti“.<sup>109</sup>

Indiferentní prázdnota je stav, který věda vítá. Je to ideální prostor, v němž může zkoumat izolovaný problém. Jakkoli je ideální prostor cele konstrukcí, vždy se v procesu výzkumu objevuje určitý stupeň „vakua“. Ono teoretické vakuum je abstrakcí. Prvoplánově prázdný prostor je specialita euroamerického kulturního světa, který je pevně svázán s vědeckou interpretací objektivního vesmíru.<sup>110</sup> Vznik vesmíru fyzika umístila do prázdna, po smrti nás čeká taktéž prázdno. Tradiční společnosti a členové primitivních kmenových kultur naopak pojem prázdna, který není vázán absencí obsahu, vůbec nedokáží uchopit. Nádobu pak není prázdna, ale chybí v ní voda. V náhledu světa primitivních kultur nemá místo

---

<sup>109</sup> Pozn. Parafráze na Mondrianův knižní titul *Lidem budoucnosti*. MONDRIAN, P. *Lidem budoucnosti*. Praha: Triáda, 2002.

<sup>110</sup> Pozn. V tom se blíží transpersonálním přesahům technik Zenu i náhledům světa, které nenavazují na původní mýtický výklad světa.

absence všeho myslitelného, pouze absence předmětů zájmu. Stvoření světa se podle mnoha tradičních náboženských vzorců odehrálo uvnitř vesmíru hemžícího se antropomorfními bytostmi. Po smrti nás čeká pouť zásvětím, nebo přímo zůstáváme dále přítomni zde na zemi, byť ne způsobem fyzickým. Věda nepopisuje prázdno, nikdo jej neviděl, ale akceptuje jej jako neměnnou veličinu.

*Horror vacui* dnes není vnímán jako veličina zodpovědná za růst trávy, vlastnosti kapalin či vznik mýtu. Strach z prázdnoty je věcí psychiatrie či marketingu. Zajímavá studie nachází přímou úměru v zaplnění výlohy obchodu s textilním zbožím a cenou vystaveného zboží. Levné podřadné zboží zaplňuje výlohu ve výrazně vyšším množství, ale v rámcově podobné celkové ceně, jakou má několik kusů vystavených v poloprázdne výloze exkluzivního butiku. Zcela prázdna výloha však asociuje stav ohrožení.<sup>111</sup> Něco není v pořádku a kolemjdoucí si pod tímto dojmem může vybavovat potravinové krize, války atd. Nemůže divák *prázdnou galerii* vnímat také jako stav ohrožení? Prázdna galerie je stav. Pokud neplní prostor svůj účel, tj. účel expozice uměleckého díla, je tento stav, jak již bylo řečeno, mimo diskurz teorie výtvarného umění a ve finále jej divák může jako ohrožující vnímat. Pocit ohrožení a fakt zrušení funkce galerie lze skrze umělecký záměr uvést opět pod hlavičku umění. Čímž se naplní procedurální forma uměleckého díla a stav prázdne galerie se mění na stav *prázdné galerie*.

Prázdna galerie je *Začátek* i *Konec*, hypotéza, která je hned na počátku potvrzena. Umělecký akt sám sebe činí platným bez jakýchkoli jiných alternativ. Vzpomeňme na metodu uměleckého prohlášení, na niž se v textu neustále odvoláváme. Nejkratší cesta je tedy cesta skrz formu a významy k jádru, bez nastavených

---

<sup>111</sup> Srov. MORTELMANS, D. *Visualizing Emptiness*. New York: Visual Anthropology. Routledge, 18/2005 [online]. Dostupné z: <<http://uahost.uantwerpen.be/cello/docs/20091201150802DEZQ.pdf>> [cit. 2014-01-02]

zrcadel a petrifikačních sít. Oním jádrem je přítomnost jako umělecký projev (např. Gilbert a George, Ben Vautier, potažmo některé z myšlenek situacionistů). Formulované prohlášení je prostředníkem mezi „přítomností umělce“ a divákem očekávající akt v jakékoli formě. Esteticko-vizuální hledisko v tomto momentu zůstává sekundárním. Není estetická stránka konceptuálního umění tím největším mýtem? Nebo je snad mýtem proklamovaný prim konceptu nad formou? Zdá se, že se *prázdná galerie* je téma plné paradoxů a nedorozumění, vyjma zmíněných historických údajů, které stěží někdo bude vyvracet.

Přiřazení obsahu prázdnému prostoru je nejjednodušším vyjádřením myšlenky, konceptu a nejpřímější cestou k realizaci. V té nejčistší podobě *prázdné galerie* je *realizací* již sám *záměr*. Problematice uměleckého záměru se věnujeme v jedné z posledních kapitol. Právě ignorování nebo nedostatečné obeznámení se s autorským záměrem činí z projektu dílo zcela jiné. Jak jej hodnotit? Je vůbec dílem uměleckým, chybí-li procesuální vrstva nebo je interpretace prázdné galerie podřízena divákovi?

## 9 Fakt pojmenování

Na příkladu *prázdné galerie* se nejzřetelněji jeví vrstva sémiotické interpretace jako ta nejsnáze využitelná a v největší šíři aplikovatelná pro porozumění konceptuálnímu umění obecně. To ovšem neznamená, že sémiotika bude plnit svůj účel i za hranicí své vlastní diskusní platformy.

Na platformě sémiotiky se setkávají vzdálené diskurzy a dialektické množiny. Jakkoli by se mohla sémiotika stát ústředním tématem našeho výzkumu, bez náležitě dlouhodobého studia problematiky nelze dělat relevantní závěry na tomto poli. Nezbyvá než se sémiotiky dotýkat po povrchu v jejích nejfrekventovanějších tezích.

*Prázdna galerie* mnohdy mívá koncept projektu exponovaný v názvu projektu, nebo vzorec čtení nabízí v příslušném komentáři. To je realizace, toto je výsledek procesu, to je srozumitelná konstrukce. Avšak pozor, sama sémiotická interpretace, která se skrze prezentovanou konstrukci prokresluje, by věc neozřejmila bez nadstandardní znalosti historické linie vývoje výtvarného umění. Tedy, pokud bude diskuze vedena na platformě zahrnující přímou zkušenost a dostatečně široký historický kontext, nalezneme zde shody nadoborového charakteru. Výsledkem redukování věci na problém sémiotiky může být i tvrzení, že *prázdna galerie* je opravdu prázdna galerie.

Není pochyb o tom, že v naprosté většině expozic *prázdné galerie* je název díla stěžejní. Rozečítání těchto expozic jde jednak skrze jejich název, jednak skrze osobní, jedinečnou zkušenost s diskurzem. Název v našem případě vlastně není návodem, jak rozečíst dílo. Ve finále je mnohdy dílem samým. Jedná se o velmi kratičké, velmi efektivní, konceptuální dílo. Prázdna galerie není ovšem jen čistou instrukcí. Z dialogu se Stanem Masárem, slovenským autorem několika *prázdnych galerií*, vyplývá, že např. jeho dílo *Waiting for artist's idea* (obr.36) je pro diváka a

priori instrukcí k čekání. „Tak vznikla modelovaná situácia, ktorá vtahuje do "hry" diváka. Ano, to čo vystavujem je obrazom cakanía, ktorý by iste dobre fungoval aj pri pohľade na reprodukciu diela - aj bez diváka. Ten však pre mňa svojim cakaním dotvára dielo. Svojou prítomnosťou podčiarkuje lajtmotív cakanía, čím uskutočňuje "ožitie" diela“<sup>112</sup>

Dílo, které existuje pouze v divákově mysli, by tedy mělo existovat se statusem instrukce, není-li vnímáno. Stano Masár vytvořil umělecké dílo, které se v galerii nachází ve dne v noci. Jestliže nemá kdo čekat, nejsou instrukce realizovány a v galerii se akt umění neodehrává. Tedy ve zkratce: umělecké dílo existuje stále, avšak participací diváka „ožívá“. Nemusíme pátrat po znacích procitlého a spícího uměleckého díla. V drtivé většině divák expozici projde a vůbec nedá uměleckému dílu „ožít“, neb má hlavu plnou jiných starostí, než je ostentivní zkušenost umělcova čekání na inspiraci. Ve skutečnosti není interakce s divákem vůbec důležitá, jakkoli je např. v *Gallery Space Recall* přímo vyžadována. Znakem těchto děl je, že dávají prostor divácké interakci a z tohoto úhlu jsou nazírána i hodnocena. Jestli se tak ve finále stane a tvůrčí záměr bude naplněn, je již sekundární a málokdo tomu přikládá důležitost.

Kolize mezi uměleckým záměrem a vnímáním ze strany skutečného diváka je právě tím zásadním momentem, který v naší diskuzi způsobuje, že se stále nelze dobrat všestranně uspokojivé odpovědi. Zkoumat něco, co vytváří umělci, reflektovat ve výzkumu jak opisují své dílo a zabývat se jejich tvůrčím záměrem je věc velmi ošidná. Že jsou umělci v popisu nedůslední, že mnohdy ignorují jakoukoli zpětnou vazbu a sebestředně vnucují příjemci artefaktu jejich vlastní vidění, ještě nedeleguje běžného diváka, estetika či kunsthistorika k nadřazení

---

<sup>112</sup> Výňatek z korespondence autora a Stano Masára. [cit. 2014-01-02]

vlastního výkladu autorskému komentáři. Divák si však hájí svá práva a je otázkou určitého vnitřního konsenzu, zda naleznou obě strany společnou řeč nebo pocítí uspokojení, přestože kódům přiřazují odlišné významy.

Výtvarné umění vždy obsahuje znakovou vrstvu ve více či méně neurčité formě, čímž vzniká prostor pro interpretaci. Že různí autoři používají rozličnou terminologii, má svůj důvod, neoznačují vždy naprosto identické pojmy. Problém pojmenovávání náš text provází přirozeně od samého počátku. Umělci, kteří pracují s prázdnem, neřeší obecnou definici prázdna a neptají se, zda lze s prázdnem vůbec nakládat. Prázdnem ve výtvarném umění je mnohými umělci míněn znak či určitá kvalita objektu, nikoli prázdno samo o sobě. Prázdno by se mělo v teorii výtvarného umění používat zásadně ve formě přídavného jména a jsou případy (konkrétně *prázdna galerie*), kdy i tento tvar je nutné uzavřít. Náš text se nicméně přidržuje zavedeného pojmenování, neboť je v naší diskusi vždy zjevně chápáno ve vztahu k další identifikační jednotce. Obdobně obtížné je používání termínu bod 0. Texty Kazimíra Maleviče s ním operují naprosto intuitivně a další umělci jej přebírají bez jakékoli analýzy. V rozhovorech s umělcem Stano Masárem, byl na pojem *bod 0* z autorovy strany kladen důraz a dílo *Waiting for artist's idea* mělo být na prodlužování *bodu 0* přímo postaveno. Tento pojem lze obecně považovat za frekventovaný, je tedy vhodné věnovat mu samostatnou podkapitolu.

### 9.1 Bod 0

Tvrzení, že se během vystavení prázdna galerie nic neodehrává a *bod 0* zůstává stále přítomný, zní lákavě. *Bodem 0* je míněn počátek určitého procesu, případně fáze, těsně před započítím procesu. Tato kapitola nepranířuje stylistickou

nepřesnost autorských reflexí uměleckých děl, k tomu stěží najde mandát. *Bod 0*, tedy počátek, je v procesu vystavení prázdné galerie zajímavý problém.

*Bod 0* se zde nedá klasifikovat jako stav, ač by vystavující umělec mohl argumentovat tím, že mu jde o prodloužení fáze *tabula rasa*. Tedy *bod 0* v naší diskusi může být označením výchozího bodu určité akce, nikoli stavu jenž lze prodlužovat. Tento počátek, resp. vznik z ničeho, je logickou operací. Prázdný papír chápeme jako papír, na němž není nic napsáno, tedy ve vztahu k jeho účelu. Prázdný papír neznamena, že na jeho povrchu není prach a mikroorganismy, ty tam jsou, ale nejsou účelem, k němuž byl papír vytvořen, jsou tedy mimo náš diskurz. Prázdná galerie je stav. Pokud neplní prostor svůj účel, tj. expozice uměleckého díla, je tento stav mimo náš diskurz, nicméně je stavem. *Tabula rasa* není účelem papíru a *bod 0* nemůže splnit účel galerie. Nelze galerii v *bodě 0* vystavit v galerii, protože *bod 0* je bod startovní. Vystavení, jako kterýkoli jiný proces, se může odehrát až po opuštění onoho pomyslného startu. Pokud budeme prodlužovat meškání na stratu, proces vystavení se neodehraje. *Bod 0* je nepotřebnou floskulí, tedy se o něj nemůžeme opřít. V našem případě jej nahrazuje *důvod*. Z *bodu 0* se stává *Proč*, tedy významný apelativní znak, kterým *bod 0* není. Jakkoli jsme odhodláni v předposlední kapitole vystavět hypotézu o prostém prázdnu jako relevantním uměleckém faktu, lze již nyní vytušit že problém *důvodu*, resp. vztah mezi *důvodem* a *prázdnem* bude jedním z klíčových problémů. Aktuálně se jeví, že *důvod* by tu měl být ještě před *prázdnem*. Finální teze však naznačuje, že *prázdnost* (startovní bod) je v tomto konkrétním případě *důvodem* (byť samoúčelným).

Je nezbytné, nechceme-li přikývnout samoúčelnosti, prázdnotu galerii doplnit tak, aby prázdnota byla exponována na pozadí určitého procesu. Vystavení *prázdné galerie* není statický, daný stav. Vyžaduje participaci publika jako např. proces

rozvzpomínání, proces imaginace labyrintu či proces přijetí historie prázdné galerie v případě projektu Petera Rónaie. Sám proces musí prokazovat znaky uměleckého díla. Právě ve výše uvedených příkladech prázdné galerie je „zápletka“ onoho procesu až povážlivě banální. To, co na většině z nich může odborná veřejnost ocenit, je jednak odvaha autora prezentovat takto prostou myšlenku, jednak čistá pointa vtipu, která je v tomto typu projektu obvykle obsažena. Obecně lze shrnout, že umění postavené na prohlašování banální je a vlastně banální být musí, neboť závažné věci lze stěží jen prohlásit a komplikované prohlášení ztrácí razantní účinnost, která je jedním z jeho nejzřetelnějších efektů.

## 9.2 Zpět k prohlašování

K základním nedorozuměním by mohlo dojít při snaze definovat prázdnou galerii jako izolovaný problém. Spory o to, je-li prázdná galerie konceptuální počin nebo akce, je-li spíše nalezeným objektem nebo site-specific instalací, mohou trvat do nekonečna, pokud se budeme snažit věc generalizovat. Je-li prohlášeno, že světelná socha a zvuková instalace nejsou *prázdnou galerií*, dochází ke stejnému nežádoucímu zobecnění. Samozřejmě, opravdu stěží budeme instalaci Carstena Nicolaie *Filter*, kdy naddimenzovaný agregát vydával neúnosné teplo, považovat za prázdnou galerii. Na druhé straně Olafur Eliasson ve své kalifornské instalaci *Your sun machine* provrtal pouze díru ve stropu a dosáhl stejného efektu *světelné sochy* v prázdném prostoru. Kdyby někdo prohlásil, že světlo dopadající do prázdné galerie oknem je *světelná socha*, nebyla by to ta nejprázdnější galerie? Instalace *zvukové sochy* mnohdy vyžaduje instalaci reproduktorů v jinak naprosto prázdné galerii, ale prohlásí-li někdo zvuk kroků návštěvníků prázdné galerie za



*zvukovou sochu*, jaký bude rozdíl mezi Asherovými zvukotěsnými stěnami? Tedy stejně diskutabilní, jako prázdnou galerii definovat, je i vůči ní se vymežit. Budeme stále přešlapovat před rozcestníkem, kdy jeden ukazatel směřuje k oddělování fyzického stavu a prohlášení, a druhý vede k reflexi nezávislé na záměru autora. Tento problém přesahuje otázku víry a důvěry v autora. Je to základní vědecké schizma. Opět se vrací situace, kdy humanitní věda nemá nástroje pro zkoumání aktu prohlášení něčeho za něco jiného. Prismatem vědy se jedná o holý nesmysl. Jedině výtvarné umění dává těmto bonmotům prostor. Není nástroje, který by nám pomohl onen Rubikon překročit. Ano, *prázdna galerie* existuje v historii výtvarného umění, v komentářích umělců, ale zřejmě jako jeden velký omyl.

Zde se pozastavme nad logickým uchopením uměleckého prohlášení. Když v roce 1962 Piero Manzoni prohlašuje celý svět za své umělecké dílo a podkládá jej piedestalem (obr.37), doprovodná teze by měla znít: *za určitých, nikdy nenaplněných a nenaplnitelných podmínek, může být celý svět dílem Piera Manzoniho*. Takto však definice nemůže být akceptována z hlediska výtvarného umění. Výtvarné dílo je v tomto případě vystavěno na konkrétní formě prohlášení a na abstraktní formě prohlašovaného, resp. transpozici faktické formy do abstraktní formy uměleckého díla. Prázdna galerie není tou kamennou galerií, ačkoli si na ni můžeme sáhnout, je abstrakcí. Učiňme nyní pokus, abychom snáze a zcela těmto tvrzením porozuměli:

### *Situace č. 3*

Prvním, co k pokusu potřebujeme, je ideální *prázdna galerie*. Protože nikde poblíž zřejmě zrovna žádná výstava prázdné galerie není, lze si ji pouze představit či k tomuto účelu použít jakoukoli galerii, z níž dočasně vyklidíme aktuální výstavu.

Nyní některého konceptuálního umělce telefonicky požádáme, aby na půl hodiny prohlásil prázdno v galerii za svoje dílo. Jakmile se tak stane, zkoncentrujme svoje vnímání na stav prázdna uměleckého díla, uchopme příklepovou vrtačku a vytvořme obyčejnou díru do zdi. Pokud je třeba větší názornosti, je možno kladivem rozbít celou stěnu. Zničili jsme galerii, ale prázdne galerie se náš čin stále nedotkl. Umělec vystavující prázdnou galerii nemůže chtít po pojišťovně, a pojišťovna po nás, náhradu za zničení uměleckého díla, pouze náklady na obyčejné zednické práce. Proč tedy v galerii s jednou stěnou rozbitou kladivem odmítne většina umělců prázdnou galerii vystavit? Proč vládne představa, že prázdna galerie by měla být po stránce vizuální aseptická? Důvodem je, že umělec prázdnou galerii chápe jako objekt *tabula rasa* a vše co se v něm nachází nad rámec tohoto stavu bude divákem interpretováno jako součást projektu.

Končí prázdno tam, kde začíná stěna, či strop? Uniká prázdno dveřmi, zapíjí se do zdí? Nikoli, prázdno je něco navíc, něco, co je označeno, ohraničeno a co nesnese konkurenci. Prázdno autor z prostoru nic „neodsává“, naopak, přidává myšlenku, resp. prohlášení. Umělec tedy z prázdna učiní konkrétní prázdno, resp. prázdno jako absenci čehokoli reálného autor mění v prázdno, které se již k reálné existenci vztahuje. Tím se prázdno zároveň stává abstrakcí, což je ovšem paradoxní. Tím objektem, který umělec zpracovává, není budova galerie, avšak není jím ani prázdno budovu vyplňující. Je to ono fenomenologické „těhotné“ prázdno, které není ani konkrétní a není ani abstrakcí konkrétního. Abychom pochopili, jak křehký je tvar, který z něj umělec stvoří, pokračujme opět na stejném místě v dalším pokusu:

#### *Situace č. 4*

Zkusme se postavit doprostřed oné prázdné galerie a zazpívat nahlas libovolnou píseň. Čím déle budeme zpívat, tím více se bude abstrakce prázdné galerie rozpouštět. Pro ověření pozvěme odbornou veřejnost a zazpívejme i jim. Potvrdí nám, že jsme svým zpěvem výstavu prázdné galerie zcela zničili. Takto empiricky můžeme prokázat, že absolutně prázdná galerie ready-madem není, ačkoli zdánlivě z hlediska logiky konceptuálního umění ready-madem je. Její reprezentace se totiž odehrává až v momentu přijetí divákem. Vytlačíme-li tuto abstrakci jiným podnětem, nic takového jako vystavení prázdná se neodehraje. Divákovi cosi brání v plnohodnotném přijetí umělcova prohlášení a to přestává existovat. Zkuste naopak kladivem napadnout některý z Duchampových ready-madů, pokud natrefíte na ten originální...(argument, že tady za rohem mají v obchodě daleko větší výběr lopat na sníh a že tedy koupíte jinou, jistě neprojde). Ready-made objekt je jeden konkrétní, nenahraditelný objekt, který vyvolil umělec.

Problémem je, že pro případ prohlášené *prázdné galerie* v podstatě neexistuje adekvátní termín. Použití slova *virtuální*, které by lépe opisovalo typ prázdnoty, se neslučuje s jeho obvyklou interpretací. *Virtuální prázdno* bude mnohým čtenářům znít jako pleonasmus, přesto vystihuje to, co jiné termíny zprostředkovat nemohou.

Pojem *prázdná galerie* je nefunkční klišé, jemuž porozumí spíše nezasvěcená veřejnost než teoretik výtvarného umění. „Prázdná galerie“ je obdoba pojmu „čistý vzduch“. Každý o něm má svou vlastní představu. Nikdo nikdy nedefinoval, v jaké vzdálenosti od města začíná čistý vzduch nebo co se stane, když jdete na čistý vzduch a kolem vás traktory tahají okleštěné stromy. Ačkoli je

„čistý vzduch“ subjektivní pojem, každý si představí, co by se za ním mělo skrývat. Čistý vzduch lze uchopit tedy pouze fenomenologicky, v oborech blízkých sémiotice či psychologii, rozhodně ne však jako problém biologie či chemie. Obdobně pojem *prázdná galerie* nelze pochopit v rámci kunsthistorie a jí nejbližších humanitních věd. Přes toto všechno se náš pojem etabloval v kruzích vysoce specializované odborné veřejnosti. Abychom pochopili, jak k tomu došlo, vraťme se zpět do první poloviny dvacátého století.

První polovina dvacátého století ve výtvarném umění je z našeho dnešního pohledu plna formulací funkčních ve vrstvě efektního prohlášení. Podrobíme-li je analýze, zjišťujeme, že jsou do důsledku nedořešené a polovičaté. Dnes už nemůžeme porozumět nesvárům uměleckých skupin týkajícím se formy a obsahu. Umělci tehdejší doby viděli dramatické rozdíly mezi jednotlivými -ismy. Rozšířením diskursu o konceptuální umění, performanci či videoart se rozdíly, tak jak byly vnímány modernou po stránce konstrukce, do značné míry smývají.

Tezi, že teorie výtvarného umění byla po většinu dvacátého století velkou měrou v područí prostého žurnalismu na straně jedné a univerzitní kunsthistorie na straně druhé, dnes bude stěží někdo vyvracet. Od druhé poloviny dvacátého století přibývají autoři rekrutující se z odborných kruhů výrazně odlišných diskurzivních platforem, kteří vstupují do diskuse na poli teorie výtvarného umění. Jejich náhled je neotřelý a mnohé objasňující, ať se jedná o sociology, lingvisty či filosofy. Díky jejich příspěvku dnes teorie výtvarného umění zohledňuje reakce výtvarného umění na hospodářské krize, či naopak politicky motivované subvenční strategie. Takto bychom se měli dívat i na naši problematiku.

Málokterí autoři *prázdných galerií* o svých pracích mluví v tomto smyslu a takto pojmenovávat je mnohdy odmítají. Mediální obraz těchto aktivit nicméně neopomene souvislost s tradiční *prázdnou galerií* zdůraznit. Jednou z výjimek je

Rónaiova *prázdna galerie*, která se ke kontinuitě, byť jen po formální stránce, přímo odvolává. Výstava Petera Rónaie se měla s problémem *prázdne galerie* jednou pro vždy vypořádat. Kdyby byl tento diskurz důsledně redigovaný a globalizovaný, bylo by obtížné vystavit *prázdnu galerii* po Rónaiovi.

### 9.3 Prázdna galerie jako sémiotický vzorec

Není objevem, označíme-li sémiotickou vrstvu projektů *prázdne galerie* za jednu z nejdůležitějších pro jejich věrohodnou interpretaci. V úvodních kapitolách jsme upozorňovali, že v nakládání s *prázdny* prostorem galerie lze odlišit přístup sochařský a nesochařský. Důraz nesochařského přístupu na kontext a kód díla činí tuto polohu pro náš výzkum zajímavější. „Proti materiálu sochařství a malířství má tedy řeč navíc povahu znakovou a z ní plynoucí poměrnou nezávislost na smyslovém vjemu.“<sup>113</sup> Takto uvažuje Jan Mukařovský o básnickém díle. Povšimněme si slova „navíc“. Umění není jen *sémiologický fakt*<sup>114</sup>. Sémiotický vzorec *prázdne galerie* lze nahradit jinou soustavou znaků či opisem, podobně jako kterýkoli jiný artefakt.

Jakkoli Mukařovský ve studii, z níž citujeme, neuvažuje o sémiotické vrstvě jako o množině, která zahrnuje vedle mnoha dalších podmnožin např. sochařství, jasně deklaruje, že jazyková verze není schopna pouze alternovat materializovanou verzi. Obě existují paralelně. Nemůžeme si nevšimnout, jak je v případech *prázdne galerie* stěžejní název projektu. V mnoha případech je název tím jediným, co definuje autorský záměr.

V našem textu by bylo pochopitelně nanejvýš účelné, a pro finalizování textu

<sup>113</sup> MUKAŘOVSKÝ, J. O jazyku básnickém. In: *Studie II.* Brno: Host, 2007. s.23.

<sup>114</sup> Srov. MUKAŘOVSKÝ, J. Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie I.* Brno: Host, 2007.

nejjednodušší, přepsat na tato místa zkrácený vývoj novodobé sémiotiky.<sup>115</sup> Sémiotické pojetí artefaktu působí v dostupných publikacích poněkud zastarale. Právě takový kolorit ovšem problematika *prázdné galerie* přirozeně má. Z množství publikací právě práce ze 70. let mají našemu textu nejpřiléhavější postřehy. Týmy vědeckých pracovníků zkoumající přesahy sémiotiky byly hojně podporovány v bývalém Sovětském svazu. Obecně se má za to, že majoritní pozornost sémiotiků v Rusku byla soustředěna na divadelní a filmové umění. Mnozí z jejich kolegů z východního bloku však teze situační estetiky vztahovali na umění výtvarné, a tím nepřímo legitimizovali obskurní undergroundovou produkci výtvarných děl v bývalém Československu. K Janu Mukařovskému se odkazuje i dnešní sémiotika a jeho přednášky jsou po více než padesáti letech vydávány v reedici. Teze Umberta Eca začal rozvíjet estetik Zdeněk Mathauzer a posouval je blíže tehdejšímu výtvarnému umění. Mathauzer již pracuje s *metadesignáty* a rozšiřuje zkoumané pole do sociologie a socio-uměleckých aktivit. *Metadesignátem* (dříve Mathauser užíval termínu *estetický reál*) se rozumí situace, která vytváří jistou „předpokladovou sféru estetická, z níž teprve vznikají jednotlivé umělecké realizace“.<sup>116</sup> Prázdná není hotovým artefaktem, je situací, která má v sobě daný potenciál. Prázdná galerie je výzvou pro konceptuálního umělce a téma samo o sobě lákavé, což implikuje velmi výraznou předpokladovou sféru.

Sémiotická interpretace velmi obšírné tematiky *prázdné galerie* je tak komplikovaná díky její nejednoznačnosti. Skrze knihu *Sociosémiotika umělecké komunikace*<sup>117</sup> se lze dopátrat konkrétních titulů, které naše téma náležitě uvedou. V

---

<sup>115</sup> Pozn. Vzhledem k povaze našeho textu lze k účelu obecné orientace v problematice doporučit knihu *Sémiotika v teorii a praxi* Jarmily Doubravové. Zejména kapitola o persuativní komunikaci *Magie a zařikávání*.

<sup>116</sup> Ústav pro českou literaturu AV ČR: *Slovník České literatury - Z.Mathauser* [online]. Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=510>> [cit. 2014-01-02]

<sup>117</sup> POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005

následujících kapitolách ve stručnosti nastíníme pohled, jakým sémiotika popatřuje na konceptuální umění. Jakkoli se mnohdy trochu šroubovaně snaží sémiotika rozklíčovat např. barokní sochařství, neoddiskutovatelné místo má v rámci konceptuálního umění a nejvíce na ni narážíme právě v problematice *prázdné galerie*.

Počátky teorií analyzujících uměleckou komunikaci spadají do devatenáctého století. My se však zaměříme na začátek druhé poloviny dvacátého století, kdy nejvýrazněji do chodu tohoto odvětví sémiotiky promlouvá Max Bense. Benseho základní rozdělení uměleckého díla do dvou informačních vrstev je předobrazem mnoha podobným uchopením. Volně přeloženo, jde o staticky uspořádanou vrstvu estetické informace a procesuální vrstvu sémiotické informace.<sup>118</sup> V případě prázdné galerie můžeme rovnou abstrahovat od vrstvy estetické a dále rozebírat jen vrstvu sémiotickou (faktu, že semiotická vrstva může nést určitou formu estetiky, si všimli až někteří další autoři). Bense nalézá v sémiotické vrstvě kvalitativní aspekty. Dílo, podobně jako zpráva, je určité kvantum uspořádaných informací. Prvky *inovativní* jsou nositelem novosti a originality. Prvkům *konvenčním* připisuje Bense estetickou funkci a považuje je za zbytečné co do informační hodnoty. Jako důležitou vidí jejich roli jakéhosi pozadí informace, či stavební kostry.<sup>119</sup> Z dnešního pohledu bychom mohli říci, že je lze považovat za onen estetický moment, který je v konceptuálním umění nezjevný. Poměr inovativních a redundantních informačních prvků následně modeluje kvalitu sémiotické vrstvy díla, její srozumitelnost, popřípadě banalitu. Projekt, složený jen z inovativních prvků, je naprosto nesrozumitelný. Projekt sestávající se ze samých konvenčních prvků je naprosto bezcenný, zbytečný, a tudíž nerozumíme důvodu jeho vzniku.<sup>120</sup> Tolik v hrubých rysech Max Bense. V případě *prázdných galerií* je

<sup>118</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005. s. 13

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.

fascinující minimum znaků obou zmíněných stran. Pokud by tyto teze byly stále platné, existovala by skutečně šance, že by *prázdná galerie* mohla být samostatnou disciplínou. Její konvenční základ je jiný než základ jiných konceptuálních děl, která by nesnesla tolikrát opakovaný jednoduchý vzorec. Tento vzorec nese na svém konci velmi úzký okruh inovativních prvků, které, jakkoli jsou vlastně předpokládáné, nebyly vyslovené a ve finále tedy inovativními opravdu jsou.

Fakt, že je něco předpokládáné či nepředpokládáné, ev. inovativní, je odvislý od řady kontextů. První z odkazů, zůstáváme-li na platformě sémiotiky, musí vést k práci Jurie Michailoviče Lotmana. Ačkoli Lotman proslul hlavně jako lingvistický strukturalista, jeho práce vlivem významně přesáhla Tartuskou univerzitu. Jeho kolegové B.A. Uspensky nebo L.F. Žegin sice podrobovali výzkumu umění výtvarné, nicméně k problému *prázdné galerie* mají výrazně blíže Lotmanovy myšlenky aplikované na literaturu, než rozbor znaků pravoslavných ikon.

Prvním pojmem, který nám může objasnit Lotmanovo chápání vlivu jazyka na prostor a vidění věcí, je *sémiosféra*. *Sémiosférou* Lotman míní jakési sémiotické kontinuum obepínající naši planetu podobně jako stratosféra. Znaky složené z kódů jsou jednotkami sémantických superkódů mezi sebou pevně svázaných a tvořících nedohlednou síť vztahů. Nemůžeme se přes ně dostávat skokově, ale pouze skrze funkční dráhy, jež jsou na sebe přímo navázány.<sup>121</sup> Proto kočovný nomád nepochopí *prázdnou galerii*, pokud je naložen do vrtulníku a vysazen na výstavě *Voids – A retrospective* v Centre Pompidou. Proto se totéž přihodí biologovi z Pasteurova institutu v Paříži vzdáleného řádově stovky metrů. K pochopení *prázdné galerie* je třeba projít martyriem studia pramenů a kontextů. Neexistuje žádné intuitivní uchopení. Intuitivně lze uchopit *prázdnou galerii*, nikoli *prázdnou*

---

<sup>121</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005. s.181



*galerii*. To je důvod proč *cit /pocit* nelze jednoduše nazírat jako nediferencovaný osobní dojem.

Dalším Lotmanovým přispěním k naší problematice je dělení znaků jako nositelů informace. Toto schéma, které vychází právě z Lotmana, již bylo představeno na předchozích stránkách. Podle převahy znaků s obsahem nové informace nad redundantními znaky obsahujícími informace nám již známé, se tvoří struktura ovlivňující interpretaci díla jako díla uměleckého. Podle Lotmana je důležité, že se v umění stává informací sama struktura. Aplikujeme-li toto na příkladu *prázdné galerie*, nenacházíme, ve shodě s Lotmanem, zásadní umělecké sdělení ani ve formě prázdného prostoru, ani v cedulce s názvem. Umělecké sdělení je v samotném systému, kterému se toto podřizuje. Lotman jej nazývá *překódováním*, které dále rozděluje na „vnitřní“ a „vnější“<sup>122</sup>, resp. překódování ve sféře sémiotiky a ve sféře pragmatiky. Zde opět odkazujeme o několik stran zpět, kdy byla uvedena teze již rozpracována. Obě sféry se liší svojí *ohraničeností*, přestože jde o týž objekt či znakový útvar. Divák je vnímá jen v „zorném“ poli, kde se překrývají.<sup>123</sup> Tedy sémiotická vrstva projektu *prázdné galerie* může výrazně převyšovat to, co my jako diváci vnímáme. Rovněž i „sdělení“ prázdného prostoru nemůžeme plně postihnout. Divák může uchopit pouze průnik těchto dvou sfér.

Lotman se v bývalém Sovětském svazu podílel i na rozvoji kybernetiky. Zřejmě v souvislosti se zkušeností z diametrálně odlišných oborů si Lotman všímá, že umění přetváří šum<sup>124</sup> doprovázející jakýkoli přenos a který mají ostatní obory za cosi nežádoucího, ve znak/informaci. Tím, že umění do svého systému vtahuje

---

<sup>122</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005. s.181

<sup>123</sup> Ibid. s. 184

<sup>124</sup> Pozn. Možnostmi šumu se zabýval již v 50. letech matematik Claude Shannon. Viz.

MAREŠ, M. *Slova, která se hodí aneb jak si povídat o matematice, kybernetice a informatice*. Praha : Academia, 2006. s. 290-292

šumy a nepravidelnosti či chyby, rodí specifickou hodnotu umělecké komunikace. Na tomto podkladě si můžeme *prázdnou galerii* představit spíše jako objekt zahalený mlhou, než jako shluk rozostřených informací. Je pochopitelně mylné vyčkávat, opadne-li mlha, nebo chtít snímat jakýsi filtr. Lotman prokazuje tuto funkci jako ukotvenou v čase. Tvrdí, že šum není třeba odstraňovat, naopak ho považuje za velmi důležitou složkou. Je jakýmsi generátorem nového obsahu.<sup>125</sup> *Prázdna galerie* jako umělecké dílo, musí zůstat „zahalená mlhou“. Slastné či trýznivé pocity uvnitř *prázdne galerie* reflektují právě první „nárazníkové“ pásmo „mlhy“. V knize *Kultura a exploze* Lotman pro příklad uvádí, že slovní opis hudebního sóla (uměleckých akcí obecně) je neurčitostí podmíněn.<sup>126</sup> Prostoupit „mlhu“ znamená odstranit všechna možná nedorozumění a nahlížet konkrétní *prázdnou galerii* jako sterilní genezi od autorského záměru k jeho naplnění. Vnímat projekt v obrysech vědy znamená daleko obtížněji vytvářet vztah na emoční bázi.

### 9.3.3 Jazyk prázdné galerie

Původní rozsáhlou množinu přístupů, kdy umělec ve svém díle zachovává prostor galerie prázdný, jsme redukovali na díla, která nakládají s prostorem galerie konceptuálním způsobem a s prázdnem jako se samostatným referenčním objektem. Roland Barthes zavedl výraz "prázdný označující (signifikant)", tedy předpokládal, že signifikanty jsou otevřeny interpretaci a tedy sami o sobě bez významu.<sup>127</sup> Prázdno nemá jazyk, nemůže komunikovat. Prázdno, které komunikuje, je již interpretovaný útvar a jeho jazyk se odvíjí od konkrétního

---

<sup>125</sup> Srov. POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005. s.182

<sup>126</sup> Srov. LOTMAN, J. *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013. s. 142

<sup>127</sup> Srov. POOKE, G., NEWALL, D. *Art History: The Basics*. London: Routledge, 2007. s. 100

výseku jemu nadřazeného diskurzu, k němuž tento jazyk umělec – autor vztahuje. Jakým, že to jazykem tedy mluví *prázdná galerie* sama o sobě? Máme možnost volit mezi staromódním a archaickým jazykem. První z nich odkazuje k první polovině 20. století a je zajímavý možná pro diváky, kteří rádi potkávají onu „klasiku“ již rozumějí. Druhým jazykem je jazyk, na nějž slyší divák, jenž odhlíží od kontextů kunsthistorického charakteru. Tento příjemce pod autorovým sdělením vidí i prázdno jemuž nerozumí, což vnímá divák jako pozitivní zážitek uměleckého díla. Obě dvě skupiny diváků si vzájemně příliš nerozumí, neakceptují-li širší možnosti interpretace, které zde již byly naznačeny.

Sémiotika se specializuje na transformaci významů, stejně tak konsensuálních jako individuálních, do nepopíratelných faktů. Tato fakta jsou ovšem nepopíratelná jen uvnitř několika konkrétních vědních oborů, ostatní pro ně nemají vhodný senzorický aparát. Jakkoli je sémiotika pro mnoho uměleckých disciplín naprosto nevhodnou optikou, pro případ *prázdné galerie* je tím nejúžasnějším objevem. Samo prázdno není interpretovatelné, interpretovatelným se stává až při určení jeho kontextů.

Posunout diskusi opět dál a rozšířit ji o další výzkum problému jazyka umělecké výpovědi je úkol pro teorii výtvarného umění. Jestliže „selhaly“ otázky, *co je umění*, a zkoumání, *kdy je umění*, se dnes opět ukazuje jako nedostatečné<sup>128</sup>, pokusíme se zaměřit na otázku, *kde je umění*. Pátrat po odlišnosti *prázdné galerie* (umění) a *prázdné galerie* (stav, kdy se umění neodehrává) je v jiném významu přesně to, k čemu se již vyjádřil Nelson Goodman v knihách *Způsoby světutvorby* a *Jazyky umění*. Goodman, mezi jiným, vidí hlavní odlišnost v přítomnosti či nepřítomnosti symbolické funkce.<sup>129</sup> Prázdná galerie skutečně může symbolickou

<sup>128</sup> Pozn. Bližší informace o kritice Goodmanových tezí lze nalézt např. ve sborníku *Studie k filosofii Nelsona Goodmana*.

<sup>129</sup> Srov. GOODMAN, N. *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007 s. 11.

funkci mít, problémem je, že tato funkce nahrazuje původní funkci výstavního prostoru, což je protismyslné.

Rembrandtův obraz zůstává uměleckým dílem, tak jako zůstává malbou, ačkoli funguje pouze jako obal něčeho naprosto bezcenného.<sup>130</sup> Funguje tak i jako obal, kterým zabalí Christo Hirstovu *For the Love of God*. Pořád to bude Rembrandt, i když obraz rozemele do ručního papíru student umělecké školy. V autorské knize pak bude Rembrandtův obraz. I když dílo mění funkce a formy, stále je nač ukázat, nikam nezmizelo. Možná toto měl na mysli Malevič, když mluvil o tabletách z prachu *umístěných* na odpovídajícím místě. Není to problém

uzávorkování, tak jak jej vidí Goodman, protože jde o dvě paralelní vrstvy díla, resp. vstupy umělců, které nedokážeme vnímat současně (viz. *Vygumovaná kresba De Kooninga*), což je ostatně důvod proč v *situaci č.4*, v níž rozpouštíme prázdno galerie zpěvem, gumujeme záměr vystavit prázdnou galerii. Jako návštěvníci galerie se přimykáme ke slyšenému, protože v prázdné galerii nic nevidíme. Jsme zmateni.

Netažme se, jaké *podmínky* umožňují vznik prázdné galerie, ale co je to za věc, která způsobuje umění, a *kde* se nachází. Pochopitelně i v Goodmanových textech je neustále kladen důraz na slova „poukázat“ či „nacházet“ apod., která jednoznačně evokují otázky místa a jasně vytyčují prostor pro sémiotickou analýzu.<sup>131</sup> Přesto Goodman raději upírá zrak k funkci, je vědcem funkčních mechanismů.

Jde opět o fakt prázdné galerie, který nám pomáhá ozřejmit limity interpretace goodmanovské linky. Podívejme se na problém z náležité perspektivy. Vědec

---

<sup>130</sup> Srov. GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*. Cambridge: Hackett Publishing, 1978. s. 69

<sup>131</sup> Pozn. Např. kapitola *Hledání a ukazování*. GOODMAN, N. *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007. s. 180-185

podrobuje analýze určitý přírodní jev zkoumá, za jakých podmínek se uskuteční to či ono. V praxi je důvodem pro tyto výzkumy požadavek po možném umělém znovuvytvoření. Tedy, zjištění podmínek, které, když se přesným způsobem nastaví, vzniká produkt více méně identický s produktem vzniklým přirozeně. Snaha predikovat umění, nikoli jej zkoumat v jeho důsledcích, vede vědou i vzdělávacím systémem jako červená nit. Naopak otázka, *kde je umění*, evokuje pátrání po přirozeném zdroji. Pokud bude rozvedena do širších souvislostí, jejím výsledkem bude, že se diskurz rozšíří o nové typy přístupu a uměleckých projevů. Pátrání, kde se ještě může ukrývat potenciál událostí, věcí a faktů být uměleckým dílem, je mnohem inspirativnější. Pochopitelně, k tomu abychom stopovali umění, jej potřebujeme identifikovat, čehož předpokladem je v přeneseném slova smyslu vědět, *co je umění*. Nestačí jen naslouchat jazyku, aniž bychom identifikovali jeho zdroj? Návrat na začátek nás bude vždy blokovat, dokud si neuvědomíme, že jedině náš zažitý přístup nám předurčuje beztvorost umění a brání nám se jej dotknout. „To, co nám samo o sobě připadá důležité, je ona komplexní rozptýlená substruktura veškerého umění. Její původ je v nevědomí, na které naše osobní nevědomí stále pohotově reaguje, připravujíc cestu pro vždy nové re-interpretace. Zdá se, že nesmrtelnost velkého umění je spjata s nevyhnutelnou ztrátou jeho prvotního vnějšího významu a je znovuzrozeno duchem každé nové doby,“<sup>132</sup> uvažuje Anton Ehrenzweig. Struktura uměleckého díla je tak proměnlivá, že se bojíme na identifikační znaky uměleckého díla prstem ukázat. Předchozí citace popisuje moment, kdy se uměleckým dílem prokresluje tvář mýtu. Ehrenzweig dokonce nabývá přesvědčení, že existuje neměnná vrstva, která prorůstá Dickieho *artworld*, a tam, kde ji lokalizujeme, odehraje se umění. Je tedy nač si ukázat. Ba co

---

<sup>132</sup> EHRENZWEIG, A. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Phoenix Press, 2000. s. 77

víc, umění nemůže vzniknout tam, kde si nemůžeme prstem na nic ukázat. Ukazovat si lze i v rovině relací. Pokud vedeme relaci k prázdnu, jedná se v prázdné galerii o přítomnost. Pokud vedeme relaci ke galerii, jedná se o absenci. Tatáž malba z první poloviny 20. století může být rozpoznatelná „kubisticky“ stejně jako „expresionisticky“<sup>133</sup>, záleží na relaci.

#### 9.4.1 Prst jako nástroj vědy

Co je umění, víme bezpečně až na základě analýzy, tedy a posteriori. Nač si můžeme v případě *prázdné galerie* ukázat prstem? Je snad *prázdna galerie* konkrétně nelokalizovatelná? Jakkoli otázka působí banálně, připomíná se nám v průběhu textu nezodpovězena. Nejprve je nutné si uvědomit, že...

1. Pokusíme-li se vybavit si ty nejznámější realizace *prázdné galerie*, nikdy se nám nevybaví v podobě prázdného prostoru galerie. Co nám vyvstane před očima, je cedulka „Closed“, nastavení bodovek nebo cedulka se jménem autora a díla. Prázdna galerie totiž ukazuje mimo sebe samu a plní tedy stále funkci prostoru, kde je něco umístěno, a my tento prostor de facto vnímáme pouze periferně. *Prázdna galerie* ukazuje mimo sebe, je znakem. Proto není pochyb, že nejvhodnější platformou pro její výzkum je věda o znacích, tedy sémiotika. Umělci sice přímo „o žádných kódech při své tvorbě neuvažují“<sup>134</sup>, ale běžně s nimi pracují. Proto musí divák aktivizovat určitou znalostní databázi, aby pochopil substantiální význam těchto znakových shluků.

<sup>133</sup> Srov. NIEDERLE, R. Reprezentace: Podobnost, souvislost, symbol. In: *Studie k filosofii Nelsona Goodmana*. Praha: Nakladatelství Filosofického ústavu Akademie věd. 2012. s. 73.

<sup>134</sup> KULKA, J. *Psychologie umění*, 2. vyd. Praha: Grada, 2008. s. 192.

2. Tážeme-li se po podmínkách vzniku *prázdné galerie*, je to zavádějící, nemístné a překonané. Tážeme-li se, *kde* je v *prázdné galerii* umění, nelze jej najít jinde než ve znacích, nikoli v myšlenkách. To je pravý důvod, proč je nutné *prázdnou galerii* realizovat. A teprve poté, co na ni ukážeme jako na hmatatelnou věc, odehraje se umění. To je důvod, proč expozici prázdné galerie navštívit. Jdeme tam, kde je umění. Barryho práci *Closed Gallery piece* můžeme znovu vystavit s nově vytištěnou cedulkou. Můžeme rovněž někde v galerii v rámci velké souhrnné výstavy vystavit za sklem, aby ji nikdo neukradl, originální cedulku s nápisem, která byla použita v projektu z roku 1962.

Krom toho, že znak má svůj vnitřní sémiotický kód, tvoří shluky znaků a superznaky. Pozor, ani na této úrovni se neodehrává „to“ umění, po kterém prahnou sběratelé a veřejnost, je zajímavá autenticita. A zájem o autentický artefakt není ničím jiným, než touhou po zážitku setkání s něčím, co nás přesahuje. Nemusí jít o nic metafyzického, jen o prostou romantickou tenzi, která je v každém z nás.

3. Umělecký provoz neprodukuje pouze artefakty. První skupinou uměleckých produktů jsou neznakové události, které buď ignorujeme nebo je kódujeme neanalyticky. Druhou jsou znakové události, které vyvolávají interpretační procesy. Avšak zmíněné rozdělení „nespecifikuje třídy předmětů a událostí, neboť každé události můžeme připsat (nebo odebrat) hodnotu znaku. Naproti tomu poukazuje na dva druhy reakcí, na přítomnost a nepřítomnost předmětů a událostí.“<sup>135</sup> Celá diskuse okolo prázdné galerie se zřejmě odehrávala bez reflexe

---

<sup>135</sup> Článek: *KINO-IKON*: pův. KINO-IKON, 1/1999. *Znak* výňatek z HELMANOVÁ, A. *Słownik pojęć filmowych, 1991-1998* [online]. Dostupné z: <is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Znak\_Alicja\_Helmanova\_.doc> [cit. 2014-4-12]

uměleckého projektu jako neznakové události. Fenomenologický diskurz uchopuje prázdný prostor bez jeho institucionální povahy. Zážitek prázdné galerie není zážitkem prostoru prázdné galerie či znaku, který se na jeho pozadí reprezentuje. Jde o zážitek „být u toho“. Touha „být u toho“ je jádrem většiny událostí a faktů v uměleckém světě, vede k tvorbě i samotné umělce. Podobným způsobem si vykládáme podněty, které vedly Daniela Platzkera ke znovuoživení výše zmiňované práce Roberta Barryho. Platzker nechal natisknout 4000 pozvánek s nápisem „During the exhibition the gallery will be closed“. Stejný text ještě rozeslal na 2000 e-mailových adres. Akce se nevztahuje k žádné konkrétní galerii, ale k obecnému vztahovému znaku galerie. Sám autor si s tímto sémantickým útvarem vystačí. „Proč by lidé měli chodit do galerie, když je zavřená?“, odpovídá

nechápatě Platzker na dotaz novináře.<sup>136</sup> Některé projekty *prázdných galerií* jsou postaveny na přítomnosti diváka v galerii, jiné na odkazu k ní, avšak prostřednictvím korespondenčního lístku jsme „u toho“ na nejautentičtější úrovni.

Že galerie není prázdná při jakémkoli aktu vystavení čehokoli již bylo řečeno. Je tu ovšem alternativa, k níž směřuje *Brněnský koncept* Petera Rónaie, tedy vystavení Galerie Jaroslava Krále uvnitř Domu umění města Brna. Rónai prohlašuje galerii za ready-made a určuje jeho hranice stěnami galerie. Ready-made v tomto konkrétním případě znamená zbavení původní funkce a nahrazení této funkce funkcí artefaktu. Galerie tedy nemůže být vystavena sama v sobě, neboť by si v tu chvíli zachovávala původní funkci. Logice však neodporuje její vystavení uvnitř většího objektu, což se v případě Domu umění města Brna povedlo. Kdyby byl

---

<sup>136</sup> Srov. MILLER, M. H. Gallery? What Gallery? Robert Barry Masterpiece Reprised in New York. New York: Observer, 07/06/2011 [online]. Dostupné z: <<http://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/#axzz31a1nXU9A>> [cit. 2014-4-12]



býval Peter Rónai nechal projekt v této čisté podobě a neimplementoval do Galerie Jaroslava Krále ironický odkaz k nulovému akčnímu rádiusu tehdejšího brněnského konceptualismu, neměli bychom fakticky co namítnout proti přídomku „vystavená prázdná galerie“.

„Provrtávači“ a „cedulkáři“ používají odlišné výrazové prostředky, přesto mohou být jejich práce vizuálně totožné, mohou mít shodný výchozí *metadesignát* a mohou být identickým kulturním zážitkem. Kulturní fakt je daleko objektivnější než artefakt, neboť kulturní fakt vedle interakce s divákem v sobě obsahuje i artefakt sám. Proto nejpriléhavější je mluvit o *prázdné galerii* jako o *kulturním faktu* bez dalšího dělení na jednotlivé podsložky.

## 8.6 Být tam

Romantismus jako směr se největší měrou vymezoval měšťáckému lpění na estetice věcí vzniklých lidskou rukou. Návrat do krajiny nebyl ničím jiným než útekem do hájemství výjimečnosti. Adorace divokých krajinných zákoutí měla přízvuk revolty. A hlavně, bylo to něco nového. Dlouhou dobu se mělo za to, že hluboký les je nehezky a jako objekt zájmu je nevýznamný.<sup>137</sup> Během krátké doby došlo v tomto ohledu k zásadnímu obratu a romantický aspekt se pevně zaklenul mezi další tradice, na něž Evropan nedá dopustit. *Prázdná galerie* ve svých počátcích měla podobný vztah k měšťáckému lpění na artefaktu. Stejně jako romantismus se stal strnulým a šosáckým i fenomén *prázdné galerie* má k tomuto pojmenování nakročeno. *Prázdná galerie* je romantická. V *prázdnou galerii* může uvěřit jen beznadějný snílek.

Umění obecně lze v souladu s Janem Mukařovským či Janem Patočkou, resp.

---

<sup>137</sup> Srov. STIBRAL, K. *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán, 2005. s. 11

Romanem Ingardenem, polarizovat na stránku praktickou (ideologickou) a romantickou (citovou). Expozici prázdné galerie propůjčená intencionalita může být zakončena širokým spektrem pocitů od slastných po trýznivé. Slastné pocity nás vážou tichým komplotem ke straně autora, sebetrýznivé ke straně diváků očekávající vizuálně-estetický zážitek. K prožití uměleckého díla je určitý *sémiologický pakt*<sup>138</sup> nutný.

Aktuální umění, pokud potřebujeme zastřešující široce srozumitelnou tezi, je v zásadě založeno na touze „být u toho“. Spojka „u“ nám implikuje, že se opět tážeme „kde“, nikoli „kdy, za jakých podmínek“. Romantici 19. století, také toužili být „tam“ (u modrých vodopádů, bílých vrcholků hor, rudých západů slunce...) a umění, jako soubor znaků k pojmu „tam“ odkazující, je tam odnášelo. Vztah diváka a umění je romantický. V každé encyklopedii nacházíme obraz „správného“ umění jako obraz nonkonformnosti a neustálého vymezování se čemukoli, nač oko popatří.

*Prázdná galerie* přinášející nám jen nový bonmot na důvěrně známém syžetu si nezaslouží přípisu mezního uměleckého díla. Z jiné perspektivy nám mohou připadat koncepty *prázdných galerií* málo romantické a poměrně stylisticky prosté. *Prázdná galerie* opravdu může působit tak, že nehraje na emocionální strunu. Pokud se však na problém zaměříme, zjišťujeme, že je provázána skrze emoce s autorem i s divákem a pateticky se obrací k uměleckému dílu s velkým U. Na straně druhé může mít *prázdná galerie* formát pouhé intelektuální rozcvičky pro konceptuálního umělce či podobu prostého prubířského kamene pro uvážlivého sochaře. *Prázdná galerie* skutečně dokáže být i lehká a nezávazná. Nezřídka je nutné jí mnohé „odpustit“, což je možné pouze v romantickém vztahu.

---

<sup>138</sup> Pozn. Náš termín „pakt“ se váže na „sémiologický fakt“. MUKAŘOVSKÝ, J. Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie I.* Brno: Host, 2007

Žádný umělecký projev se nemůže cele krýt s realitou, vždy jej musí něco odlišovat, tím je umělým (uměleckým). Prázdné galerii nic nechybí, je reálná, proto umělec musí přidat něco navíc, tím jí vzít její prázdnotu. Jen když prázdné galerii chybí její prázdnota, je umělá (uměním).

Pro romantiky není tak významné *být tam*, důležitější je *touha být tam*. Touha zažít prázdnou galerii je hnací silou diváků i autorů, kteří vystavují prázdno. Nikoho nezajímá prázdná galerie jako taková, klíčová je ale snaha vytvořit prázdnou galerii. Umělcovo privilegium být demiurgem nekapituluje ani před naprostým prázdnem. Umělec si musí vytvořit vlastní prázdno všemi dostupnými prostředky.

Má-li být prázdná galerie *vystavena* musí být vystavena *někde*. Malíř nám může ukázat své obrazy ve svém ateliéru, avšak pokud je chce *vystavit*, musí ateliér na sebe vzít podobu výstavního prostoru. Nikdo z autorů *prázdné galerie* neprohlašuje, že prostor parku či bezprostřední okolí galerie je výstavním prostorem. Lze to vnímat jako možnou nedotaženost projektu. Jako oko samo sebe nevidí, nemůže ani prázdná galerie samu sebe vystavit. *Prázdná galerie* neexistuje jako reálně prázdná galerie. Vystavené prázdno v galerii je mýtus. Efekt odkazování se mimo objekt prázdné galerie, podobně i problém lokalizace jsme již řešili v kapitole 9.4. Obě pojetí se vzájemně nevylučují, neboť jde o problém prostoru jako *metadesignátu*, nikoli *znaku*. *Prázdná galerie* musí být prázdná a divák musí abstrahovat od toho, že v parketové liště je jeden hřebíček povytažen, nebo že parkety jsou vlivem intenzivního provozu poškrábané gestickou grafikou. Divák v galerii „in natura“ musí vidět idealizovaný prostor. V případě, že jsou dík autorskému záměru povytaženy všechny hřebíčky kolem dokola celé místnosti nebo že poškrábání parket má nějaký smysl, stále v galerii zůstává mnoho rušivých prvků. Je nezbytné odhlížet od chyb a kosmetických vad prostoru, pokud

nejsou navázány na autorův záměr. Jestliže tak neučiníme, přičítáme jim estetickou hodnotu. To je absurdní. Určitá tolerance v přisvojování si charakteru výstavního prostoru musí existovat, jinak bychom dírky po hřebících vztahovali k vystaveným plátnům či sochám a ve finále by žádný prostor nebyl dostatečně sterilní, aby nerušil expozici artefaktů. Vztah diváka a výstavního prostoru obecně musí být na bázi romantické idealizace. Pippenhagenův obraz alpských štítů zobrazuje idealizované scenérie, které nejsou alpskými štíty, ale touhou, aby jimi byly. Vytvořená prázdná galerie bude vždy takovýmto licenčním obrazem. Není třeba rozvíjet banální zápletku, že zobrazované není obrazem. O to úžasnější je fakt, že prázdnou galerii lze namalovat prázdnou a následně obraz vystavit, nikoli ji vystavit ve své prázdnotě.

## 10 Vědecký závěr versus umělecký záměr

Jak již bylo řečeno na začátku, prozkoumat do hloubky fenomén prázdné galerie se všemi kontexty je obtížné a těžko hodnotit, do jaké míry by byl výzkum přínosný. Ve svých principech věda není umění tak vzdáleným oborem. Věda a umění si jsou vzdáleny ve funkcích. Fenomén prázdné galerie nespočívá v možnosti expozice reálné prázdné galerie, ale v zájmu umělce o vystavení prázdna. V našem případě nelze mluvit ani o *trendu*, čemuž by odpovídala ona nejširší specifikace, jak byla představena na začátku textu. Je nutné znovu jednoznačně prohlásit, že všechny výstavy prázdné galerie mají podobnou formu pouze „shodou okolností“. Zmíněným fenoménem *prázdné galerie* není prázdnost, ani budova galerie, ale pozoruhodný fakt, že diametrálně odlišné projekty mohou ve výsledku vypadat naprosto identicky.

Oslavovaná forma *prázdné galerie* se stala na dlouhý čas pouhým materiálem ke znovuoživení. Vystavování prázdné galerie nepodléhá linearitě vzájemného vymezování, není ostatně jednou z mnoha uměleckých disciplín. Formální dějinná bezčasovost je tu nahrazena jakýmsi odškrtaváním položek z množiny možných variant vystavení prázdna v galerii, tedy systémem vylučovací metody. Kombinací ještě nepoužitých konceptuálních přístupů a prázdné galerie, jak si snadno můžeme představit, je omezené množství. Není překvapením, že již dnes je vystavování prázdné galerie mnohými vnímáno jako nadbytečně intelektualizované až školometské. Na druhé straně zde ještě stále existuje nedohlédnutelný prostor pro definování nových možností umění, a to cestou přijatelnou i nejzatvrzelejší kunsthistorickou obcí.

Pojem „prázdný“ se vždy vztahuje k našemu záměru, je intencionální. Zvoní-li u dveří návštěva a nikdo dlouho neotevírá, dospěje k závěru, že dům je prázdný. To neznamena, že je prost nábytku či mikroorganismů, ale že je prost lidí. Záměrem

je někoho navštívit. Záměr v komunikační rovině vytváří výseč reality. Je-li záměrem navštívit výstavu v galerii, galerie nemůže být prázdná, pokud je v ní vystavena prázdná galerie. Je-li záměrem spatřit na výstavě hmatatelné artefakty, pak tento záměr koliduje se smyslem vystavení prázdné galerie a ukazuje se být nemístným. Záměr generuje očekávání namísto reálné situace, není tedy relevantní.

Pokud na dveřích galerie visí nápis „Galerie je prázdná“, znamená to, že galerie je prostá očekávaných artefaktů nikoli artefaktu obecně. Tvrdit, že galerie je prázdná, a přesto se v ní odehrává výstava, je paradoxní, což neznamená nemožné. Cedulka na dveřích s nápisem „Galerie je prázdná“ odkazuje pouze sama k sobě jako k artefaktu, nikoli k prostoru galerie. Obdobně i Platzkerova akce s citací *Closed Gallery Piece* je čistě sémantickým aktem, kde artefaktem je „pozvánka“ či e-mail.

Prázdná galerie, coby konečné umělecké dílo, ukazuje mimo sebe, je znakem. Označujícím je zde prázdno (obecná abstraktní jednotka) a označovaným je *prázdno* (koncept, způsob, umělecký záměr). *Prázdná galerie*, tedy umělecké dílo, musí být označena prázdnou galerií. Ať již označované a označující vnímáme jako neoddělitelné či oddělitelné složky, ani jedna z těchto částí nemá možnost vazby na konkrétní prostor. Pokud by taková možnost byla, došlo by k sémiotickému paradoxu, kdy znak je označovaným a označovaný označujícím. Ačkoli již sémiotika překonala členění na znak a označované, nám zcela dostatečně dokumentuje, že vystavená prázdná galerie nemůže prakticky existovat. Fiktivní, resp. virtuální, prázdno to neumožňuje a vždy se jedná o umístění *realizovaného uměleckého projektu* jako celku v galerii.

Pokud umělec vystavuje prázdnou galerii, může vystavit jen konkrétní atribut prázdné galerie, nikdy ne prázdnou galerii. Výjimku tvoří možnost prázdné

galerie vystavené buď ve veřejném prostoru, nebo ve větším celku zastřešujícím galerii a jehož je součástí. V tomto případě prázdná galerie je seberefrenční, avšak nikoli jako výstavní prostor, ale jako artefakt. Totéž platí i o sochařském nakládání s prázdnem. Divák ji může vždy spatřit ve své finální podobě, která oproti mramoru na Michelangelova Davida, má identickou podobu jako surový materiál i jako umělecké dílo.

Abychom směli jednoznačně prohlásit prázdnou galerii vystavenou samu v sobě za neexistující, je nutné prověřit ještě poslední možnost, tedy možnost prostého prázdná jako uměleckého díla. Existuje filosofické dílo bez filosofů a umělecké dílo bez umělců? Existuje hudba bez autora? Jakkoli by zurčení potoka či bušení kováře do kovadliny znělo hudebnímu motivu příbuzně, jako hudba by vnímány nebyly. Již samotný termín hudba předpokládá dílo stvořené člověkem záměrně k tomuto účelu. Výjimkou je takzvaná „hudba sfér“.<sup>139</sup> Ve středověku ji chápali jako jeden z projevů *Harmonices Mundi*. Autorství i záměr byly přikládány Bohu. Současnou vědou byl efekt estetické formy signálu vesmíru dlouho považován za obtížné šumy.<sup>140</sup> Zájem o ně se však na pole vědy vrací: „Tento fenomén vědci nazývají ‚chór‘ a je známý už delší dobu,“ vysvětlil Craig Kletzing z University of Iowa. „Tyto zvuky můžeme zachytit pomocí rádiových přijímačů. Znějí podobně jako ptačí cvrlikání. To připomínají ještě něčím jiným – nejčastěji se dají zachytit brzy zrána. Ze stejného důvodu se jim často říká také ranní chóry.“<sup>141</sup> To, co slyšel Johannes Kepler není, z důvodů diametrální odlišnosti recepčního aparátu, totéž co zkoumají vědci ve státě Iowa. Obojí jsou zvuky, jako reprezentace signálů. Zvuk

---

<sup>139</sup> Pozn. Blíže viz. anotace předmětu Úvod do hudební vědy, FF UK v Praze [online]. Dostupné z: <<http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/uvod-do-HV-SystHV.pdf>> [cit. 2014-01-02]

<sup>140</sup> Pozn. V hudbě s nimi jako s hudebními motivy pracovala skupina Autechre.

<sup>141</sup> Článek: *National-geographic: Země zpívá: poslechněte si hlas její magnetosféry* [online]. Dostupné z: <<http://www.national-geographic.cz/detail/zeme-zpiva-poslechnete-si-hlas-jeji-magnetosfery-je-to-hudba-sfer-30831>> [cit. 2014-01-02]

je obecná fyzikální klasifikace. Hudební věda, ale rozeznává *zvuk* a *hudbu*, a to nikoli s ohledem na problém autorství, ale podle náležitosti k daným kánonům. Tedy, stupnice zahraná na klavíru hudbou není. Tóny přeházené tak, aby naplňovali určité schéma hudbu tvoří. Již Dadaisté si všimli, že hudbu lze generovat bez „skládání“. Dnešní svět hudby si už tak jistý není, že nemůže hudební tvar vzniknout náhodně. Hudba generovaná počítačem<sup>142</sup> v zásadě není náhodná, ale není autorská. Slova hudba, socha, performance atd. označují systém (obrazy mohou malovat sloni, žížaly...). Slovo umění označuje podmínky pro vznik. Fakt umění přiřazuje systému hodnotu (uměleckou hodnotu). Prosté prázdno v galerii je identické se systémem *prázdné galerie*. Splňuje však *podmínky* pro vznik uměleckého díla? Nejprve si zrekapitulujme v heslech fakta, která vyšla najevo během našeho výzkumu a pro tuto tezi jsou základní:

#### Prázdnno

V některých případech může mít sémantický tvar. Z fyzikálního hlediska nikde na naší planetě neexistuje. Možným a nikoli jemu přesně odpovídajícím ekvivalentem je absence.

#### Galerie

Galerie je prostor určený pro vystavení umění. Je-li v něm vystaveno něco jiného než výtvarné umění, přestává být institutem galerie v pravém slova smyslu.

Galerie je funkce, a to funkce exkluzivní. Tedy galerie je prostor, který vyjma prezentace výtvarného umění dále nemá žádnou jinou funkci.

---

<sup>142</sup> Pozn. Např. SW *Syntonic Random Music Generator*. Program je schopen generovat „náhodně“ hudbu na základě různých teoretických principů nebo požadavků uživatele.



## Artefakt

Oborem nejasně definovaný pojem označující stav umění ve své fyzické podobě. Fakt (z latinského *factum*, to, co je udělané, hotové) je verifikovaný a průkazný stav.<sup>143</sup> Umělecký fakt je nezpochybnitelný a konečný stav uměleckého procesu, je nezaměnitelný a nezávislý na změně kontextu. Artefakt je lokalizovatelná soustava znaků.<sup>144</sup>

## Znak

Znak podmiňuje interpretaci. Způsob může být znakem (právě v uměleckém díle). Znakem galerie nemůže být jakákoli její funkce. Znakem galerie je expozice. Znakem prázdna nemůže být absence apod. Prázdno může být znakem, pokud je způsobem.

Prosté nekonkrétní prázdno nemůže být uměleckým dílem, může být ale způsobem vytváření uměleckého díla. Tím se stává znakem, jenž je-li lokalizován je artefaktem. Je-li expozice způsobem vytváření uměleckého díla a je-li lokalizována, je sama rovněž artefaktem. Prosté prázdno bez jakéhokoli komentáře tedy může být uměleckým dílem. Není třeba *prohlášení*. Prázdnou galerii vytváří umělci. Odveze-li umělec artefakty ze skončené výstavy, vytvoří v galerii prázdno. To, že ani jiný umělec v galerii nevystavuje, činí galerii prázdnou. Prázdno v konkrétní prázdné galerii vytváří všichni umělci, protože tam nevystavují. Jestliže umělec vytváří znak či soustavu znaků na konkrétním místě, vzniká umělecký fakt. Prázdno jako artefakt může být odstraněno tím, že galerie

---

<sup>143</sup> Pozn. Opakem je Fikce (z latinského *fictio*, utvářet, stavět, předstírat), tedy něco smyšleného a neprokazatelného.

<sup>144</sup> Pozn. Neviditelný artefakt (obraz, labyrint apod.) musí být označen v prostoru, resp. autorem umístěn.

nebude prázdná. Prázdná galerie tedy nemůže být nikdy prázdná.

Expozici prázdná divák spatří kdykoli přijde do prázdné galerie. Jedinou vadou na kráse této teze je rozdíl mezi záměrem umělce a uměleckým záměrem. Vystavovat či nevystavovat je záměrem umělce, nikoli nutně uměleckým záměrem. Michelangelovy skici, taktéž nebyly záměrně vytvářené jako umělecké dílo, přesto jsou takto veřejností chápány. Mohl zlom nastat při akceptování prvního ready-made objektu? Optika, kterou ready-made změnil, připouští, že samotný umělecký záměr je uměleckým dílem a naopak nezáměrné umělecké dílo již nevzniká. Prázdná galerie, která není dílem umělce nemůže být uměleckým dílem. Proč ovšem neplatí bonmoty Bena Vautiera? Drtivá většina umělců si myslí, že život je život a umění je umění. Pokud by platilo Vautierovo „Umění je život“ (obr.38) stejně jako bonmoty Duchampovy, znamenalo by to, že vše co umělec ve svém životě udělá je uměním. Tedy ve finále není rozdíl mezi záměrem umělce a uměleckým záměrem. Najdou se argumenty pomyslně předložitelné Benu Vautierovi, jež by jej byly přesvědčily o opaku? Tedy, že uměním může být cokoli, jen ne život umělce, protože nad ním nemá kontrolu a nemůže zajistit, že všechny jeho kroky budou uvědomělé ve smyslu uměleckého záměru. To je samozřejmě směšné. Umění by nemělo mít tyto hranice. To, co prohlásil Ben Vautier, v podstatě ruší dogma prohlašování. Jestliže umělcův život je uměním sám, nemusí už nic prohlašovat. Nezáměrné jednání pak musí být vnímáno jako umělecká strategie. Ben Vautier vytváří prázdno v konkrétní galerii tím, že v ní nevystavuje a je lhostejno zda je to jeho záměrem či nikoli. Ben Vautier se narodil v roce 1935. Co zmizí z galerií po Vautierově smrti? Zmizí Vautierovo prázdno a zůstanou prázdná ostatních umělců. Pakliže o prázdnu můžeme mluvit v množném čísle, není již prázdno. Možnost, že všichni umělci nezáměrně participují na jednom nepočítatelném prázdnu, je tvarem hranic natolik mlhavých, že se rozplývá i jeho

smysl. Nelze definovat jediný detail.

Jinou možností, je odhlédnout od „přirozené povahy“ prázdna, které zůstane vždy jen prázdnom bez diferenciacie na přítomnost a absenci. Absence a přítomnost, již indikují souvztažnost k existujícím předmětům a v konceptuálním umění již jsou terminologicky zabydlené. V této variantě se uměleckému prohlášení nevyhneme.

Neviditelný artefakt, jakých ostatně bylo na výstavě *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012* nepřeberné množství, je v pravém slova smyslu uměleckým prohlášením. Nevyřčené či jinak neslyšitelné umělecké prohlášení je prázdnom stejně jako zůstává nekonkrétním uměleckým prohlášením. Pokud existuje takové prázdno v konkrétní galerii, je uměním. Neprohlášenému prázdnu nicméně chybí sémiotická vrstva, proto není důvod jej jako umění nazírat do té doby, než divácký akt se všemi prvky estetického zážitku prázdno přetvoří ve znak. Prázdno, které je znakem *prázdné galerie*, spolu s vizuálním charakterem konkrétního prostoru a kontextem již existujících *prázdných galerií* vytváří určující skupinu znaků, tedy umělecké dílo.

Nevylučitelnost záměrnosti jako procedurálního požadavku při vzniku uměleckého díla jsme již vyvrátili. Pohybujeme-li se stále v mezích sémiotiky, jsme v kolizi hned s několika výroky Jurije Lotmana. Absence možnosti *překódování* či nemožnost vzniku *šumu* atd., jsou jen příklady následků absence záměru. Záměrnost lze vnímat jako samozřejmě existující a mnohdy nedefinovatelnou součást *prázdné galerie*. Tedy nikoli jako prvotní impuls, který se z díla vytrácí. Prvotním impulsem je naopak inspirace, která již ve vztahu k uměleckému dílu reciproční není, existuje odděleně uměleckému dílu a ve výsledném uměleckém díle přetrvává jen její obraz. Prázdna galerie bezesporu funguje jako inspirace. Prázdna galerie budí dojem prázdna. To jsou nevyvratitelná fakta. Pojmy

„inspirace“ či „dojem“ však nelze žádnou verifikovatelnou tezi podepřít.

V závěru se lze dovolávat nejasných kontur interpretace, jako posledního stébla. Pojem „prázdnost“ lze poměrně volně interpretovat, totéž platí o pojmu „umění“ a podobně. Hans Georg Gadamer má interpretaci za stěžejní prvek uměleckého procesu. Interpretace pro Gadamera není dodatečná procedura poznání, ale původní struktura bytí uměleckého díla ve světě.<sup>145</sup> Gadamer má na mysli fakt, že vznik artefaktu je interpretací, tedy lze mluvit o interpretaci primární a sekundární. Sekundární je ve vztahu k autorskému záměru. Ve vztahu k divákovi je primární. Objektivně jsou zde rovnocenné interpretace v řadě. Každá interpretace tvoří subjektivní celek na nějž reaguje interpretace další. Jak mnoho se jednotlivé články řetězu interpretací liší, závisí na čitelnosti. Čitelnost má charakter konsensu a je samozřejmou složkou procedurální vrstvy uměleckého díla. Jestliže umělec interpretuje prázdnou galerii vytvořením *prázdné galerie* a tuto *prázdnou galerii* interpretuje divák, jedná se o interpretace primární a vzhledem k velmi dobře čitelnému konceptu jsou obě v podstatě identické.

Věc potvrzuje i Umberto Eco, když upozorňuje, že standardně vedené debaty hledají jednak to, co zamýšlel vypovědět autor a jednak to, co dílo vypovídá nezávisle na autorovi. To je zavádějící.<sup>146</sup> Dílo bylo generováno podle jistých pravidel, která jej izolují od příklonu k divácké obci (nekonečně mnoho čtení) či k autorovi (jediná možnost četní). Tento soubor pravidel není uměleckým dílem, tím je jejich porušení, znečitelnění či šum, tedy prostor pro interpretaci. Je nutné na uměleckém díle hledat konzistentní objektivní fakt a tím je rozdíl mezi interpretacemi. Dílo samo nemůže vypovídat nezávisle, stranou subjektivních

---

<sup>145</sup> Srov. GADAMER, H. G. *Řeč a interpretace*. Reflexe [on line], 21/2000. s.14. Dostupné z: <<http://reflexe.cz/reflexe-21/>> [cit. 2014-01-02]

<sup>146</sup> Srov. ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 59.

náhledů.

Znovu připomeňme, že prázdno je intencionální a prázdno, které je vztaženo k prostoru či instituci galerie, má již meze interpretací jasně stanoveny. Ať již je prázdna galerie subjektivním pohledem, zakořeněným mýtem či žurnalistickou berličkou, nelze mluvit o trendu a je velmi obtížné mezi jednotlivými uměleckými projekty a doslovnou prázdnotou galerií nacházet spojnice, popř. zobecňující definice. Sporných i účelových zastřešení je umělecký provoz pln. Proč má být ta nejpopvrchnější formální spojnice tou směrodatnou? Kniha – objekt, práce s neonem a množství dalších příkladů mají jedno společné. To, co diváckou obec nutí vytvářet tyto množiny, je přítomnost silného a významy nabitého prvku s všeobecně čitelným kódem. Ať je to kniha, neonová trubice či prázdno, vždy jde o materiál s jasnými kontexty a často blízký základním archetypům.

Na závěr se znovu vraťme na začátek ke *Konci dějin umění* Hanse Beltinga. Vyčerpávání normativního modelu dějin umění je nejzřetelnější tam, kde už se umění nevystavuje kvůli sobě samému jako důkaz lidské kreativity, ale jako symptom svojí doby nebo problému na úrovni jednotlivce.<sup>147</sup> Interpretovat je jinak než jako fakt, jež je sám sebou, je arogantní, cynické a nejdelší cestou k nepochopení. *Prázdna galerie* takovým mementem je.

---

<sup>147</sup> Srov. BELTING, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. s. 202

## 12 Závěr

Fenomén prázdna výrazně přesahuje zúžené téma *prázdne galerie* a bez jeho plnohodnotné reflexe nelze stavět teze o *prázdne galerii*. V průběhu výzkumu naší problematiky se odehrával proces jejího pochopení od počáteční důvěry v možnost vydělení prázdne galerie ze všepohlcujícího tématu konceptuálního umění, přes vyhodnocování protiargumentů, až k potvrzení v zásadě oponentních hypotéz, které vznikaly v samém průběhu práce.

Mezi přítomností neviditelného a absencí čehokoli je natolik propastný rozdíl, že věc vyžaduje vysokou míru zobecnění a analýzu základních principů umění. Právo arbitra si náš text stěží může osobovat. Proto byla tato problematika zmíněna pouze okrajově, bez ambic jakýchkoli závěrů. To, že teorie výtvarného umění nemá jednoznačně vydefinovaný způsob, jak umění nazírat, hendikepovalo text již od samého počátku.

Sochařské pojetí prázdne galerie jako materiálu k umělecké práci, jakkoli se zprvu zdálo nevhodným rozměrem pro užití pojmu *prázdne galerie*, nakonec se ukázalo rovnocenným striktně konceptuálnímu přístupu či akci. Není žádnou výjimkou, že se oba přístupy mnohdy kryjí. Díky vazbě prázdneho prostoru, který inklinuje k sochařskému uchopování konceptuálního charakteru, na prostor s funkcí galerie, působí oddělování zmíněných přístupů na první pohled spíše účelově. Ve finále je však věc nutné nahlížet v daleko užším záběru a jemnějších obrysech.

Prázdna galerie tak, jak ji prezentuje diskuze opírající se o výstavu *Voids - A Retrospective*, je iluzí. Právo na přídomek „vystavení prázdne galerie“ má naopak výstava *Brněnský koncept* Petera Rónaie v Domě umění města Brna z roku 1997. Je otázkou, zda je to dílem nezájmu odborného tisku, že byl Rónaiův projekt nedostatečně zhodnocený, přes jeho jasnou exkluzivitu ve své lokaci.

Paleta přístupů je tak široká, že jsme posléze z našeho výzkumu vyčlenili sochařské nakládání s prostorem. Zahrnutí díla artefaktálního charakteru pod téma *prázdné galerie* odpovídá jeho převaze v rámci projektů nakládajících s prázdňem. Proto je nutné upozornit, že tyto projekty operují s prázdňem galerie jako s dojmem nikoli jako s faktem.

Náš výzkum se dotkl též sémiotického čtení *prázdné galerie* a označuje jej jako zásadní moment v její interpretaci. Z hlediska sémiotické interpretace se vytrácí konkrétní jedinečný prostor a mění se na soubor funkcí společných všem výstavním prostorům. Aspekty, které se tím vytrácejí, náš text nachází v rovině mýtu a romantickému prvku, které jsou pro mnohé vědní obory nezajímavé, nám však umožňuje zpřesnit chápání vzniku a motivu k vystavení prázdné galerie.

Romantický prvek se vztahuje, jednak k touze překročit svět uchopitelných zkušeností a jednak ku gestu prázdné galerie jako vzpouře proti institucionálnímu molochu. Obě možnosti jsou poplatné zejména prvním *prázdným galeriím*. Moment mýtu se vztahuje ke společensko-kulturnímu základu vystavení prázdné galerie. Mýtus, o němž se neslušelo pochybovat byl v kultuře přítomen od nepaměti. Jakkoli je nestandardní k němu vztahovat problematiku *prázdné galerie*, argumenty v textu uvedené mluví za daleko hlubší rozvedení těchto paralel.

Prisma fenomenologie je sice tím nejpředpokládanějším, na základě konzultací však bylo vyhodnoceno jako příliš široce uchopitelné a ve zkrácené verzi obtížně srozumitelné, proto se mu náš text záměrně vyhýbá. Teze o vystavení prostého prázdna upozornila čtenáře na problematické čtení umělecké produkce vystavěné na prohlášení.

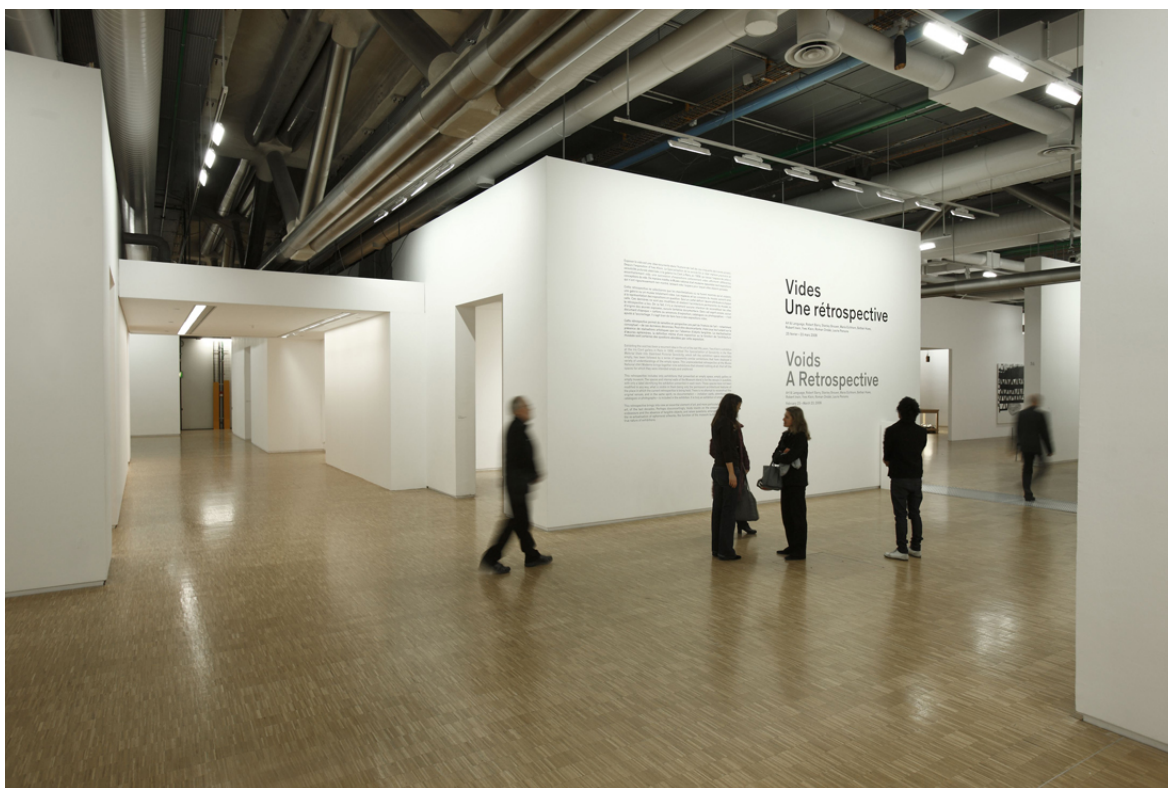
Ač text v celé své délce pracoval s pojmem *prázdna galerie* jako relevantním zástupcem určité tendence uvnitř konceptuálního umění, závěr práce se přiklání k

variantě, že není vhodné slovo „prázdný“ v odborné terminologii teorie výtvarného umění používat. Média mýtus „disciplíny“ *prázdné galerie* proklamovala a v recenzích výstav se objevovat stále bude. Z textu dizertační práce však vyplývá, že o *prázdné galerii* nelze mluvit jako o trendu, nýbrž jen přibližně specifikovat formu konkrétních projektů. V našem případě bychom obtížně hledali důkazy pro určování trendu, který by v sobě zahrnoval určitou skupinu společných znaků. Ačkoli Termín *prázdna galerie* je nutné užívat s určitou licencí, pokud se jí zřekneme, nezbývá než prohlásit, že vystavená prázdná galerie neexistuje.

Text se snažil vyčerpat všechny možnosti a pokusil se prázdnou galerii jako umělecké dílo definovat. Přesto se žádná z možností vystavení prázdné galerie nepotvrdila jako reálně verifikovatelná napříč obory se vztahem k výtvarnému umění. Tím, že se text soustředil na opomíjené aspekty *prázdné galerie*, přináší řadu materiálu pro další využití odborníky z dotčených oblastí humanitních věd.

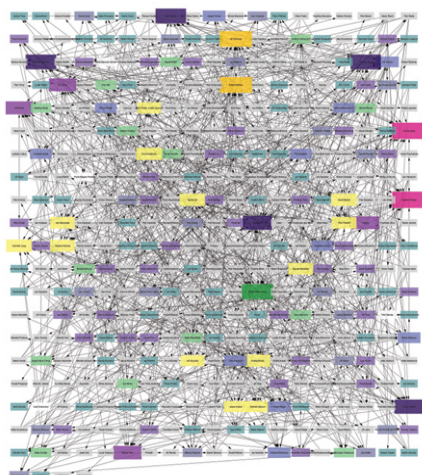


## **Obrazová příloha**



Obr.1 – interiér výstavy Voids -A Retrospective, Pompidou Centre, Paris 2009

Zdroj: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/02/pompidou-centre-vides-exhibition>



Obr.2 – Výsledná vizualizace projektu ARTSCAPE

Zdroj: <http://www.artscape.cz/?akc=oprojektu>



Obr.3 - Marcel Duchamp 50cc Air de Paris a citace téhož díla od Kirilla Rudenka.

Zdroj: <http://rogermc.blogs.com/.a/6a00d8341f086153ef011168a586c8970c-pi>  
<http://designtaxi.com/news/353302/Canned-Air-From-Paris-And-NYC-Lets-You-Have-A-Piece-Of-Your-Favorite-City/%20/?t=1401654896458>



Obr.4 - Ukázka suiseki

Zdroj: <http://www.botanicka.cz/>

Поэма Конца (15)

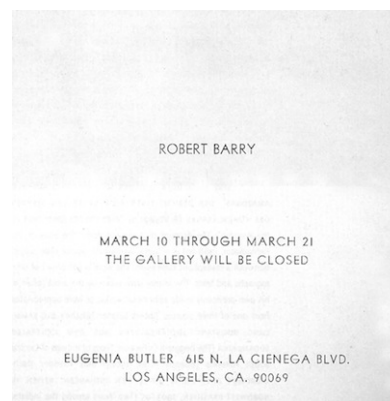
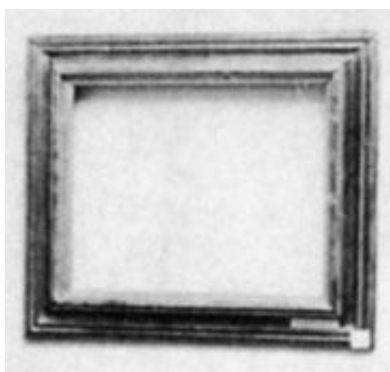


Obr.5 – V. Gnedov *Báseň konec*

Obr.6 – Yves Klein *Le Vide*. 1958

Zdroj: <http://radicalart.info/nothing/text/index.html>

<http://www.artscape.fr/vides-une-retrospective-centre-pompidou>



Obr.7 - Arnulf Rainer *Empty Painting*, 1951

Obr.8 - Robert Barry *Closed Gallery Piece* (1969 – 1970)

Zdroj: <http://radicalart.info/nothing/space/frames/>

<http://www.tchatchhh.com>







Obr. 11 - Michael Asher v Claire Copley Gallery , Los Angeles, 1974

Zdroj: <http://contemporaryartnow.wordpress.com/category/michael-asher/>



Obr. 12 - Michael Asher v Pomona College, 1970

Zdroj: <http://contemporaryartnow.wordpress.com/category/michael-asher/>



Obr. 13 - Dorota Kenderová *Is There Any Objective Reality?* 2008

Zdroj: <http://www.air-krems.at/archive/2012/dorota-kenderova>



Obr. 14 – Galerie kde se odehrál *Brněnský koncept* Petera Rónaie

Zdroj: [www.dum-umeni.cz](http://www.dum-umeni.cz)



Obr. 15 - *Amanda In Snow* (2008)

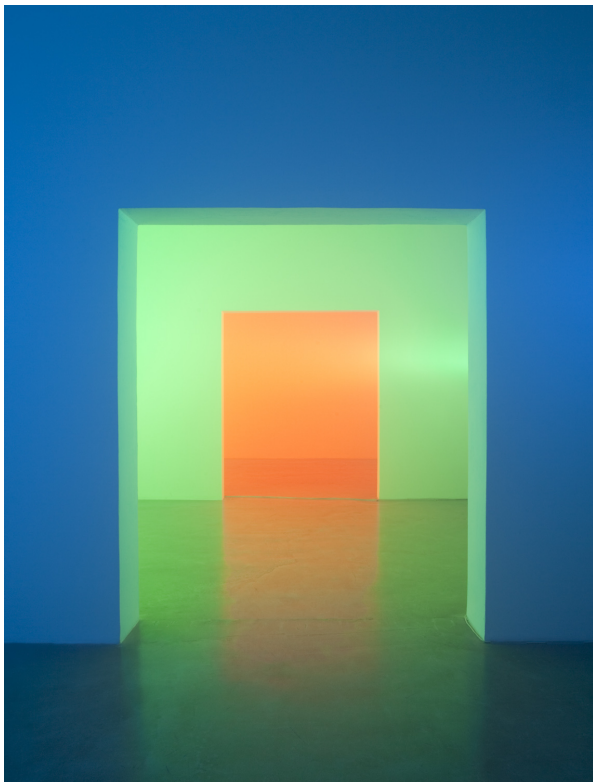
Zdroj: <http://www.futuraproject.cz/karlin-studios/umelci/amande-in/galerie/>



Obr. 16 - *Your Sun Machine* Olaffura Elliasona

Zdroj: [http://www.olafureliasson.net/works/your\\_sun\\_machine.html](http://www.olafureliasson.net/works/your_sun_machine.html)





Obr. 16 – Carsten Nicolai *Filter*, 2011

Zdroj: Archív autora



Obr. 18 - Dorota Kenderová *After 76*

Zdroj: <http://www.air-krems.at/archive/2012/dorota-kenderova>



Obr. 19 - Urs Fischer *You*, 2008

Zdroj: <http://www.ursfischer.com/>



Obr..20 - Chris Burden v MOCA, 1986

Zdroj: <http://www.artsjournal.com/artopia/2013/10/chris-burden-part-two-boys-will-be-boys.html>



Obr. 21 - Ben Vautier *Faire un trou dans un mur*, 1968

Zdroj: <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf>



Obr. 22 - Robert Rauschenberg *Erased de Kooning Drawing*, 1953

Zdroj: [http://www.sfmoma.org/assets/images/research\\_projects/rauschenberg\\_research/essay\\_EDeK\\_98.298/98.298.jpg](http://www.sfmoma.org/assets/images/research_projects/rauschenberg_research/essay_EDeK_98.298/98.298.jpg)



Obr. 23 - *On Holiday* Svetlana Heger a Plamen Dejanov, 1997

Zdroj: <http://www.airdeparis.com/dejanov/holi1.jpg>



Obr. 24 - Michael Asher v Anna Leonowens Gallery (1974)

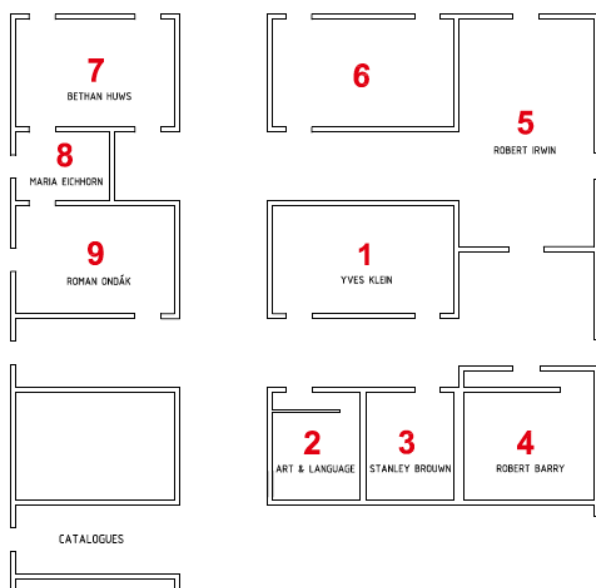
Zdroj: Scan z katalogu výstavy Voids -A Retrospective





Obr. 25 - Bethan Huws *Haus Esters Piece*

Zdroj: [http://www.backstein.com/de/architekten/news/6-krefelder-architekturtage/6\\_790.html](http://www.backstein.com/de/architekten/news/6-krefelder-architekturtage/6_790.html)



Obr. 26 – Pūdorys *Voids – A Retrospective*

Zdroj: <http://interventionsjournal.net/2012/05/21/the-void/>



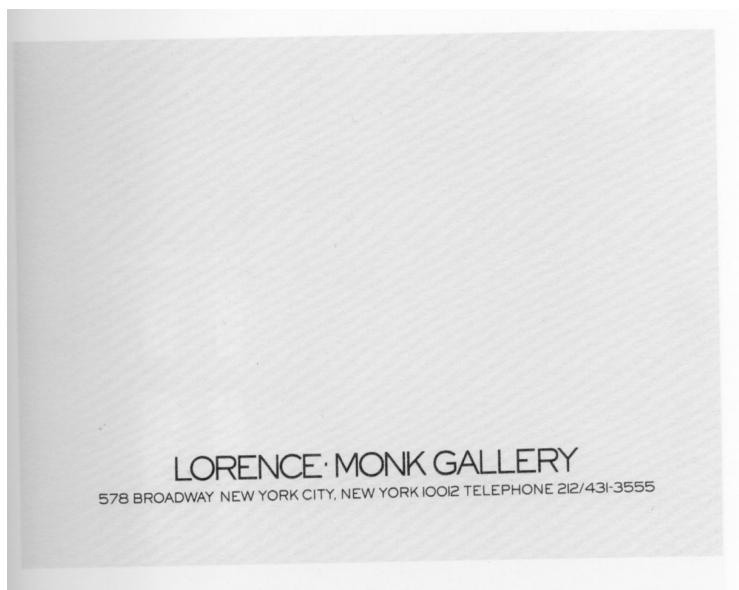
Obr. 27 - Matěj Smetana, *Neobyčejná místnost*, Galerie G99, Brno, 2007

Zdroj: <http://www.matejsmetana.net/neobycejna-mistost>



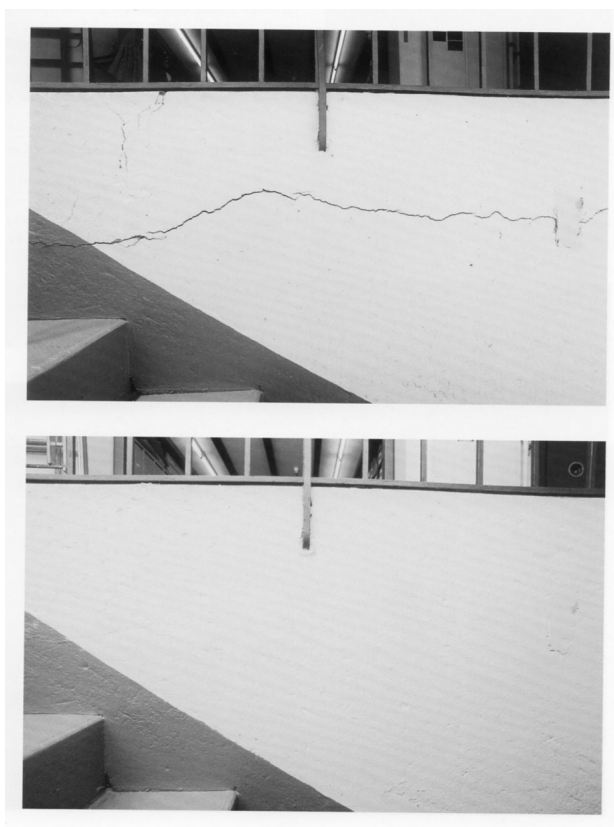
Obr. 28 - *The Empty Museum*-ILYA AND EMILIA KABAKOV

Zdroj: <http://www.brooklynrail.org/2004/03/art/in-conversation-ilya-and-emilia-kabakov>



Obr. 29 - Laurie Parsons v Galerii Lorence-Monk

Zdroj: Scan z katalogu výstavy Voids -A Retrospective



Obr..30 - Maria Eichhorn *Money* at Kunsthalle Bern

Zdroj: Scan z katalogu výstavy Voids -A Retrospective



Obr. 31 - Roman Ondák *More Silent Than Ever*, 2006

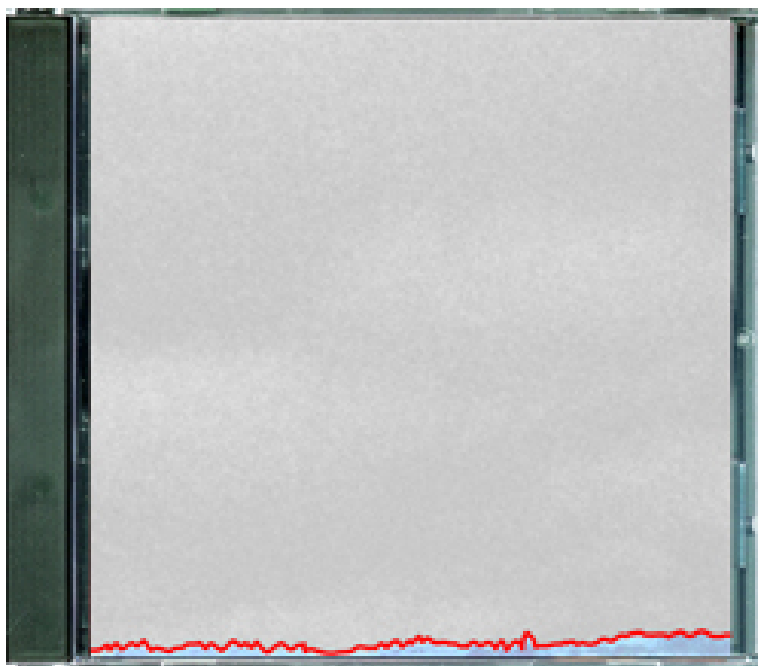
Zdroj: <http://www.gbagency.fr/fr/129/Roman-Ondak-More-Silent-Than-Ever/>





Obr. 32 - Roman Ondák na Benátském bienále v roce 2003

Zdroj: <http://www.gbagency.fr/fr/129/Roman-Ondak-More-Silent-Than-Ever/>



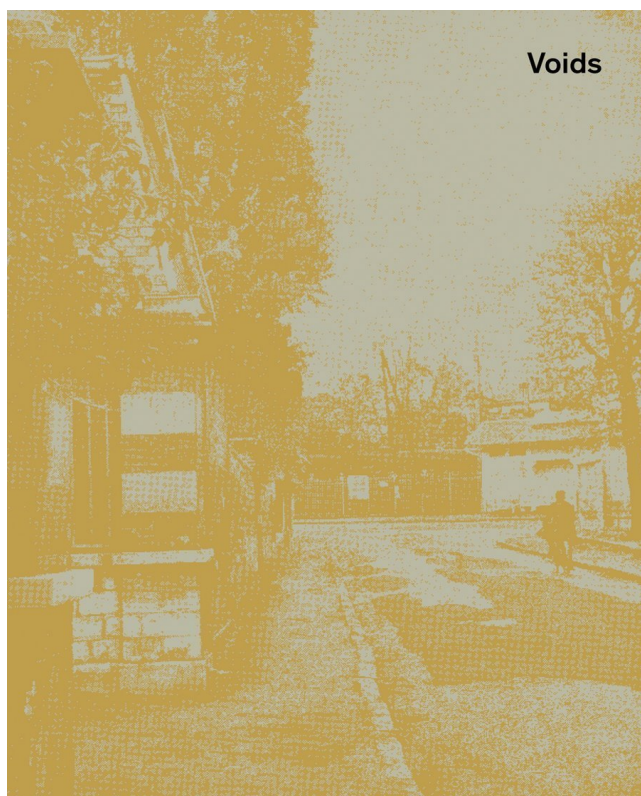
Obr. 33 - Conny Blom *4:33 Minutes of Stolen Silence*, 2009

Zdroj: <http://www.connyblom.com/433english.html>



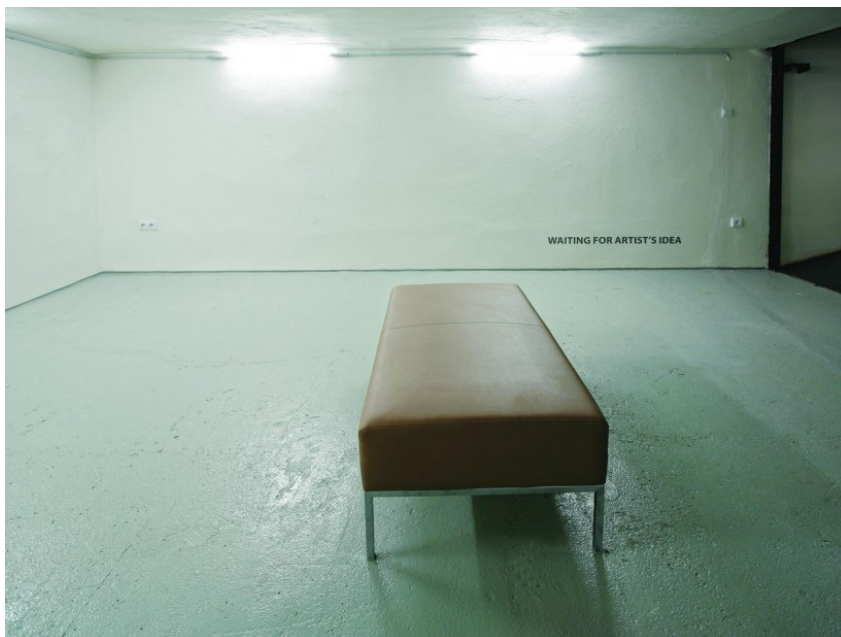
Obr. 34 - Původní fotografie-artefakt od Yvese Kleina je složena ze dvou záběrů.

Zdroj: <http://www.retronaut.com/2013/03/yves-kleins-leap-into-the-void/>



Obr. 35 – Obal publikace Voids -A Retrospective

Zdroj: Scan z katalogu výstavy Voids -A Retrospective



Obr. 36 – Stano Masár *Waiting for artist's idea*

Zdroj: [http://www.stanomasar.com/artwork/waiting\\_for\\_artists\\_idea/](http://www.stanomasar.com/artwork/waiting_for_artists_idea/)



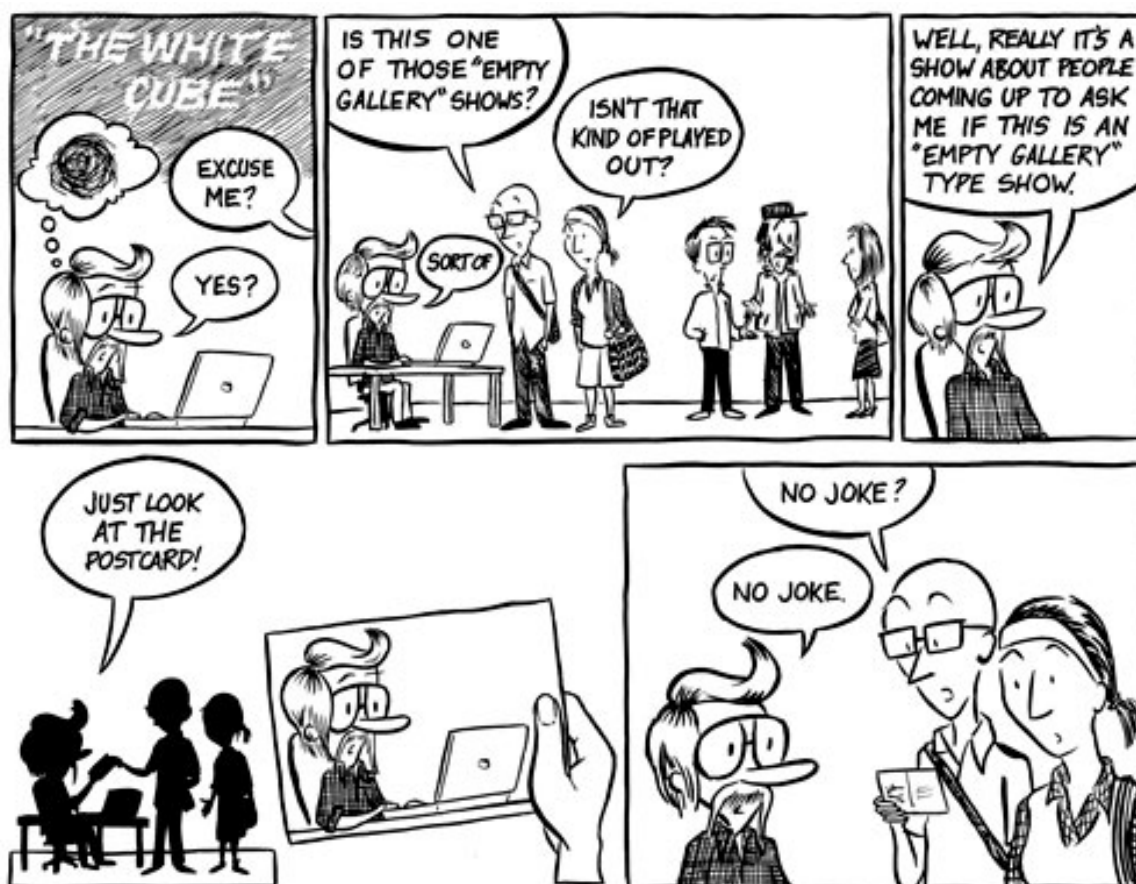
Obr. 37 - V roce 1962 Piero Manzoni prohlašuje celý svět za své umělecké dílo

Zdroj: <http://blogfigures.blogspot.cz/2010/05/piero-manzoni-socle-du-monde.html>



Obr. 38 - Ben Vautier „Umění je život“

Zdroj: <http://radicalart.info/Life/EveryoneIsAnArtist.html>



Obr. 39 – Jeden z důkazů, že *prázdná galerie* je široce srozumitelný termín. Thomas Marquet, 2008

Zdroj: <http://radicalart.info/nothingspacevideroom.html>

## Použitá literatura:

- AJVAZ, M. *Příběh znaků a prázdna*. Brno: Druhé město, 2006.
- AJVAZ, M., HAVEL, I. M., MITÁŠOVÁ, M. (eds.): *Prostor a jeho člověk*, Praha: Vesmír, 2004.
- ANDERSEN, T. (ed.): *Kazimir Malevich. Essays on Art 1915-1933*. Copenhagen: Borgen, 1971.
- ARMLEDER, J., COPELAND, M., LE BON, L. (eds.): *Voids: A Retrospective*, Curych: JRP-Ringier, 2009.
- BELTING, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000.
- BERGSON, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1994.
- BOURDIEU, P. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Host: Brno, 2010.
- CIPORANOV, D., KULKA, T. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- CONN, S. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- DOSTÁLOVÁ, L., MARVAN, T. (eds.) *Studie k filosofii Nelsona Goodmana*. Praha: Nakladatelství Filosofického ústavu Akademie věd. 2012.
- DOUBRAVOVÁ, J. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002.
- DURKHEIM, E. *Elementární formy náboženského života*. Praha: Oikymenh, 2002.
- DWORKIN, C. *No medium*. Cambridge: MIT Press, 2013. ISBN: 9780262018708
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9
- EHRENZWEIG, A. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Phoenix Press, 2000.
- FEYNMAN, R. *To nemyslíte vážně, pane Feynmane!* Praha: Aurora, 2001.
- FEYERABEND, P. *Rozpravy proti metodě*. Praha: Aurora, 2001.
- FILIPOVÁ, M., RAMPLEY, M. (eds.) *Možnosti vizuálních studií. Obrazy-texty-interpretace*. Brno: FF MU, 2007. ISBN 978-80-87029-26-8.
- FREUD, S. *V tip a jeho vztah k nevědomí*, Praha: J. Kocourek, 2005, s. 34 – 36
- GADAMER, H. G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.
- GOODMAN, N. *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007
- GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*. Cambridge: Hackett Publishing, 1978.
- HARRIS, R. *Signs, Language, and Communication*, London: Psychology Press, 1996
- HIGGIE, J. *Artist's joke*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Torst: Praha, 1998.

ISER, W. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009.

KULKA, J. *Psychologie umění*, 2. vyd. Praha: Grada, 2008.

LOTMAN J. *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013.

LUŽNÝ, D. (ed.): *Řád a moc*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2005.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie II*. Brno: Host, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, J; CHVATÍK, K. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha : Odeon, 1971.

NAKONEČNÝ, M. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000.

NORVELL, P. *Recording Conceptual Art*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

PADRTA, J. *Kazimír Malevič a suprematismus*, Praha: Torst, 1996.

POOKE, G., NEWALL, D. *Art History: The Basics*. London: Routledge, 2007. ISBN 415-37308-5

POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005.

STIBRAL, K. *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán, 2005.

TUGENDHAT, E., WOLF, U. *Logicko-sémantická propedeutika*. Praha: Nakl. Petr Rezek, 1997.

#### **Seznam internetových odkazů:**

AIELLO, T. *Head-First Through the Hole in the Zero: Malevich's Suprematism, Khlebnikov's Futurism, and the Development of a Deconstructive Aesthetic, 1908-1919*. Melbourne: Emaj, 1/2005 [online]. Dostupné z:

<<http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/thomasaiello.pdf>>

CUMMING, L. *Invisible: Art About the Unseen. The guardian* 7/2012 [online]. Dostupné z:

<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/17/invisible-art-about-unseen-hayward-review>>

DIX, D. *Vražda ve flatlandu 1- Vpád reálna v americkém abstraktním umění*, Praha: Umělec

1/2012 [online]. Dostupné z: <<http://divus.cc/london/cs/article/vrazda-ve-flatlandu-1-vpad-realna-v-americkem-abstraktnim-umeni>>

ŘURDOVIČ, M. *Hermeneutika a fenomenologie*. Olomouc, 2010. Doktorská dizertační práce.

Univerzita Palackého Olomouci, Filozofická fakulta. Dostupné z:

<[http://www.kfil.upol.cz/doc/pgs/durdovic/Disertacni\\_prace\\_Durdovic.pdf](http://www.kfil.upol.cz/doc/pgs/durdovic/Disertacni_prace_Durdovic.pdf)>



GADAMER, Hans Georg. *Řeč a interpretace*. Reflexe [on line], 21/2000. Dostupné z: <http://reflexe.cz/reflexe-21/> HOMOLA, T. *Sbírka Suiseki Karla Šeráka* [online]. Dostupné z: <http://home.ef.jcu.cz/~homola/preze.html>

CHALUPECKÝ, J. *Umění a transcendence*. Revolver revue 45/2001 [online]. Dostupné z: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>

GROYS, B. *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*. New York: E-flux, 2013 [online]. Dostupné z: [www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich](http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich)

MASÁR, S. *Výtvarné manipulácie s miestom (site specific), priestorom, situáciou, historickým, psychickým a existenciálnym časom diváka*. Bratislava, 2012. Doktorská dizertační práce. Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Zasláno elektronicky autorem.

LAHODA, T. *Loučení před dovolenou* [online]. Praha: Divus, č.4, ©1999 [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <http://divus.cc/praha/cs/article/saying-bye-before-the-holiday>

MILLER, M. H. *Gallery? What Gallery? Robert Barry Masterpiece Reprised in New York*. New York: Observer, 07/06/2011 [online]. Dostupné z: <http://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/#axzz31a1nXU9A>

MORTELMANS, D. *Visualizing Emptiness*. New York: Visual Anthropology. Routledge, 18/2005 [online]. Dostupné z: <http://uahost.uantwerpen.be/cello/docs/20091201150802DEZQ.pdf>

STEJSKALOVÁ, T. *O odcházení v současném umění-pokus o analýzu jednoho fenoménu* [online]. Sešity VP AVU. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2010-8/stejskalova.pdf>

STRAUSS, D.L. *The Empty Museum-ILYA AND EMILIA KABAKOV*. New York: Artforum, 4/2004. [online]. Dostupné z: <http://artforum.com/inprint/issue=200404>

ZÁLEŠÁK, J. *Rámce interpretace*, Brno 2007. Doktorská dizertační práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/124145/pedf\\_d/Mgr\\_Jan\\_Zalesak\\_dizertacni\\_prace\\_Ramce\\_interpretace\\_KVV\\_PdF\\_MU\\_2007.pdf](http://is.muni.cz/th/124145/pedf_d/Mgr_Jan_Zalesak_dizertacni_prace_Ramce_interpretace_KVV_PdF_MU_2007.pdf)

Články. *Anotace předmětu Úvod do hudební vědy*, FF UK v Praze [online]. Dostupné z:

<http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/uvod-do-HV-SystHV.pdf>

Články. *National-geographic: Země zpívá: poslechněte si hlas její magnetosféry*[online]. Dostupné z: <http://www.national-geographic.cz/detail/zeme-zpiva-poslechnete-si-hlas-jeji-magnetosfery-jeto-hudba-sfer-30831>

Články. *KINO-IKON*: pův. KINO-IKON, 1/1999. *Znak výňatek z HELMANOVÁ, A. Słownik pojęć filmowych, 1991-1998* [online]. Dostupné z:

[is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Znak\\_Alicja\\_Helmanova\\_.doc](http://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Znak_Alicja_Helmanova_.doc)

Články. *Ústav pro českou literaturu AV ČR: Slovník České literatury - Z.Mathauser* [online].

Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=510>>

Články. *Chapter Art: Simon Pope - Gallery Space Recall* [online]. Dostupné z:

<<http://www.chapter.org/simon-pope-gallery-space-recall>>

Osobní stránky. Christopher DeLaurenti [online]. Dostupné z: <<http://delaurenti.net>>

Osobní stránky. N. S. Meyer [online]. Dostupné z: <<http://ns.meyerweb.ch/en/1st-a/bethan-huws#info>>

Osobní stránky. Covers & Citations [online]. Dostupné z: <<http://search.it.online.fr/covers/?p=2429>>

Osobní stránky. Dave Dymont. Artistsbooksandmultiples [online]. Dostupné z:

<<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.cz/2012/03/stanley-brouwn.html>>

Osobní stránky. GLENN, M. Artmuseum [online]. Dostupné z: <[http://www.art-museum.cz/umelec.php?art\\_id=528](http://www.art-museum.cz/umelec.php?art_id=528)>